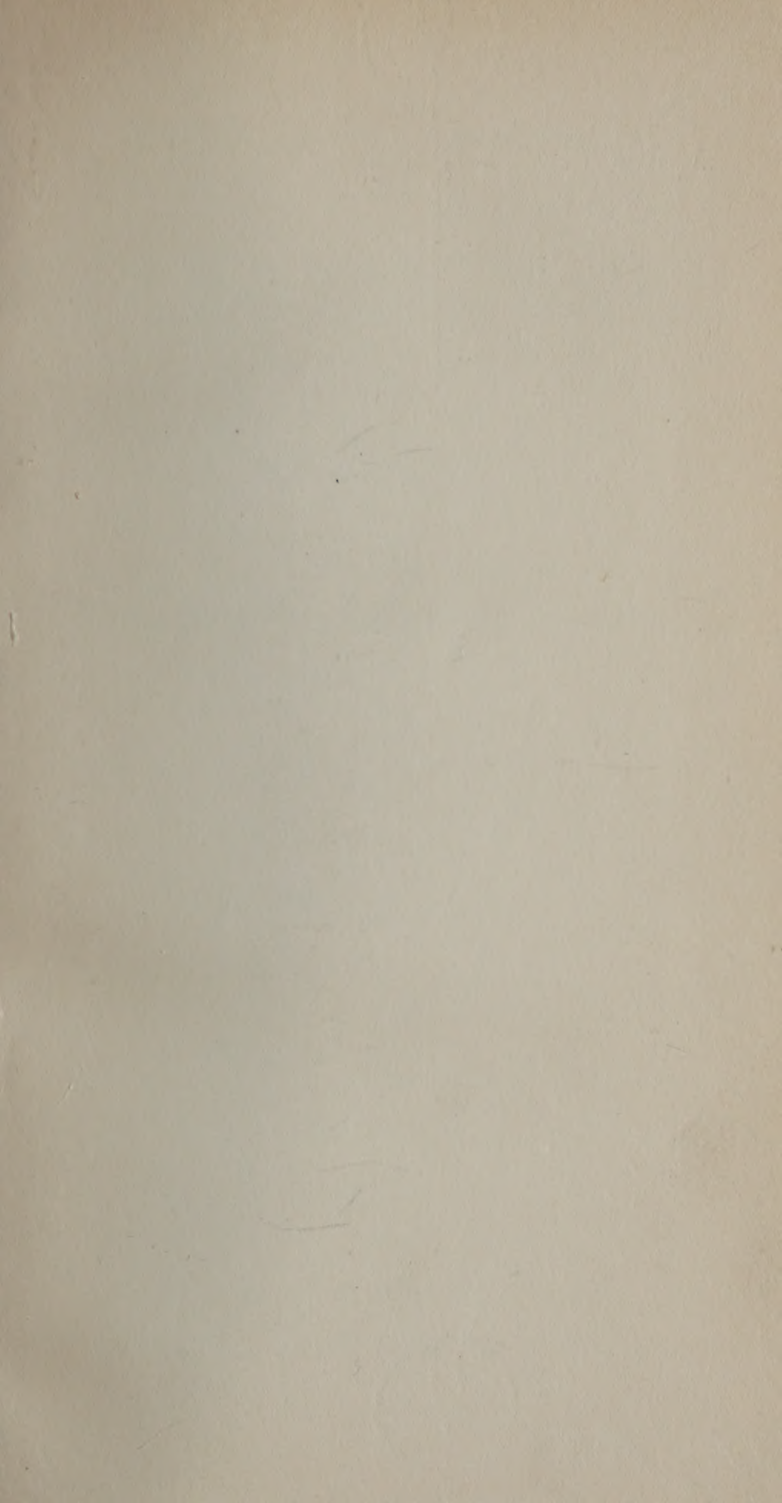


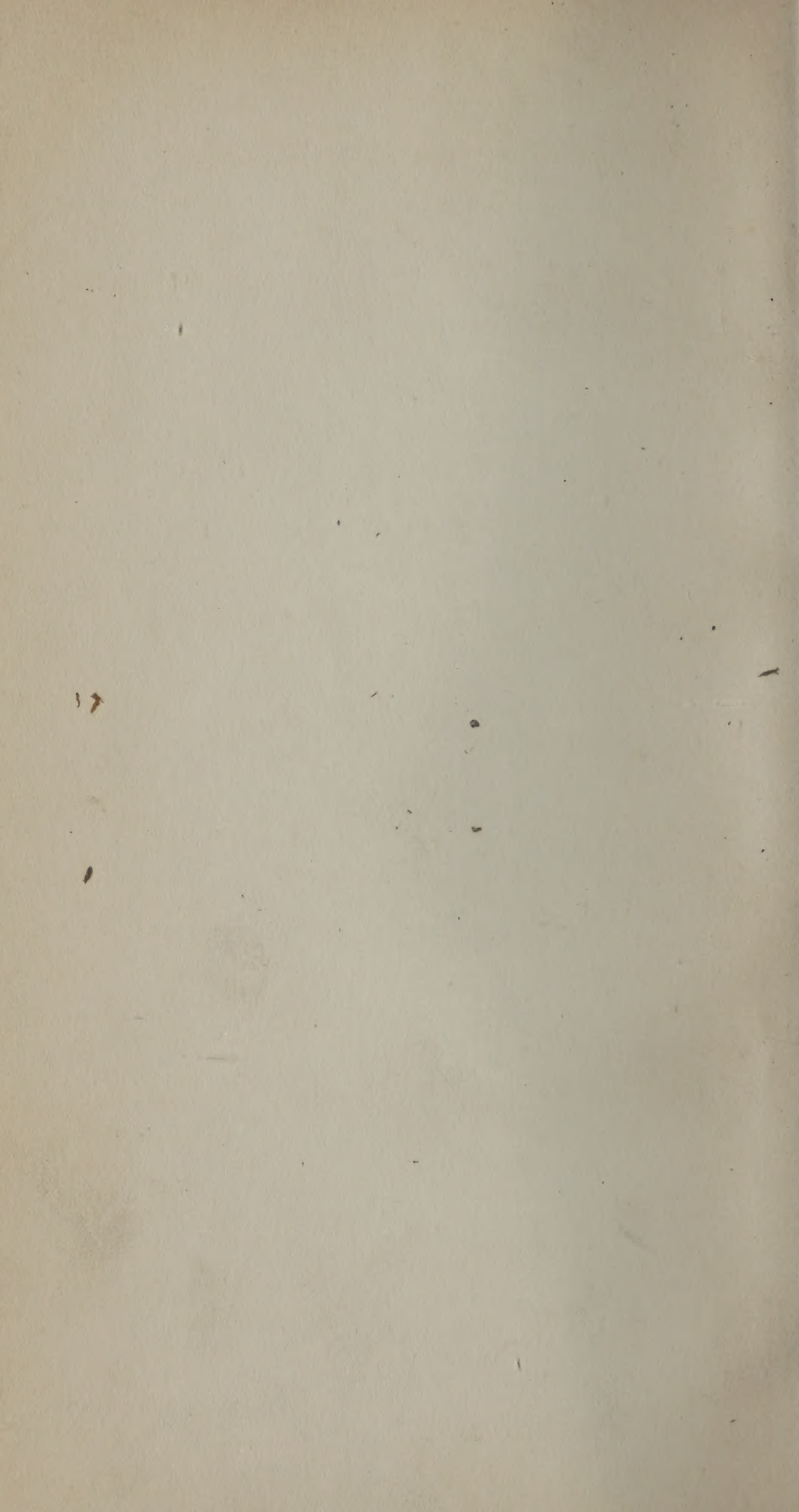


No. 4057.4
THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878









Theoretisch-praktische

HARMONIELEHRE

mit angefügten

Generalbassbeispielen.

Von

S. W. Dehn.

Berlin 1840,
Verlag von Wilhelm Thome.

Vorrede.

Der Mangel an einer gedrängten, zugleich aber übersichtlichen und für das Selbststudium ausreichenden Harmonielehre hat die gegenwärtige Schrift hervorgerufen.

Die erste Andeutung zu einer Grundlage für die darin aufgestellte systematische Construction sämmtlicher Hauptakkorde einer Tonart, verdanke ich den mündlichen Mittheilungen meines Lehrers Bernhard Klein. Seine tiefe, auf Wissenschaft gegründete Einsicht in das ganze Wesen der Tonkunst gewährte mir, wie den meisten seiner Schüler, überhaupt erst einen lichten Blick in die gesammte Theorie der Tonsetzkunst, nach welchem ich wenigstens vorher vergeblich gestrebt hatte. Wie ich durch ihn gewissermassen zur Ausarbeitung und Herausgabe dieses Werkes veranlasst worden bin, darüber meine ich den geehrten Lesern einige Worte mittheilen zu müssen.

Klein beabsichtigte, nachdem er eine Zeit lang in Berlin öffentlicher Lehrer der Komposition gewesen, und sich später viel mit Privatunterricht in der Harmonielehre und im Contrapunkt beschäftigt hatte, endlich selbst eine Harmonielehre für den öffentlichen Druck zu bearbeiten. Von diesem Vorhaben wurde er aber bis zu seinem Tode (1832) theils durch seine vorherrschende Neigung zum Componiren, welche ihm wenig Musse zu theoretischen Arbeiten übrig liess, theils durch eine gewisse Unentschlossenheit abgehalten. Diese letzte gründete

sich darauf, dass er das oberste Princip seines Akkordsystems (s. weiter unten) nicht für ganz entsprechend hielt, es daher bald verwarf und modificirte, bald auch wieder annahm, bis er es endlich ganz fallen liess und den Entschluss fasste, statt eines Harmoniesystems sowohl die Lehre der Harmonie, als die des Contrapunktes, des Canons und der Fuge, in der äusserlichen Gestalt eines Lexikons in einzelnen Artikeln aufzustellen. Mit dem Plane zu dieser Arbeit beschäftigte er sich lebhaft, während ich bereits in seinem Auftrage anfing, das Material zu den Artikeln Fuge und Canon aus älteren theoretischen Schriftstellern zusammenzustellen; mit der Arbeit selbst hatte er aber kaum angefangen, als er sie schon wieder bei Seite legte. So unterliess er es denn gänzlich, seine reichlich gesammelten Schätze im Fache der Theorie der Tonkunst, schriftlich niederzulegen, oder auch nur in irgend einer Art andeutungsweise zu ordnen. Gelegentlich, wie es ihm die Lecture theoretischer Schriften darbot, machte er sich eine Beschäftigung daraus, ein nach seinen freien mündlichen Vorträgen von einem seiner Schüler nachgeschriebenes und ihm dann überreichtes Heft mit allerlei Citaten und Anmerkungen zu bereichern, die jedoch dem Unkundigen oft nicht einmal in Beziehung zu einander zu stehen scheinen. Ein eigenes, von Klein selbst geschriebenes oder zur Herausgabe bestimmtes Heft ist also gar nicht vorhanden, sondern nur das eben angeführte, welches er unter dem eigenhändig geschriebenen Titel „Vorarbeiten u. s. w.“ hinterliess; desto mehr Hefte sind durch seine vielen Schüler entstanden, welche entweder das besprochene Heft zum Abschreiben erhielten, oder ein ähnliches nach seinen mündlichen Vorträgen nachschrieben, so gut es sich thun liess. Solcher Hefte sind mir nach und nach viele zugestellt worden; sie sind durchaus unvollständig und auch nicht übereinstimmend; manche wichtige Gegenstände sind darin nur in wenigen Zeilen berührt, z. B. die Lehre von der Stimmenführung und von den verschiedenen Parallelbewegungen zweier Stimmen, die Lehre vom Takte und von der Verwandtschaft der Tonarten, die Classification der verschiedenen Akkorde; andre Gegenstände sind gar nicht berührt, unter diesen z. B. der unharmonische Querstand; ferner ist die Auflösung des Dominantenakkords in den Dreiklang auf der Sexte der

Tonart, die zwar als Trugschluss angedeutet ist, nicht auf ein allgemeines Princip der Auflösung der Akkorde zurückgeführt. Im Ganzen führt eine ins Specielle gehende Vergleichung dieser Hefte, wie sie aus verschiedenen Jahren vorliegen, auf die oben ausgesprochene Bemerkung, dass Klein sein oberstes Princip für eine systematische Construction der Hauptakkorde einer Tonart, nur bis zu einem gewissen Punkte als fest begründet und ausreichend annahm, und dass er das Mangelhafte desselben durch scharfsinnige Wendungen und Bemerkungen in seinem lebhaften mündlichen Vortrage zu übergehen wusste.

Nicht lange nach Klein's Tode wurde ich von vielen Seiten zur Herausgabe des sogenannten Kleinschen Heftes aufgefordert; eine Aufforderung, welcher ich, ganz vertraut mit der eigentlichen Beschaffenheit desselben und mit Klein's eigenen Ansichten darüber, nicht nachkommen wollte, und gegen welche ich mich um so mehr erklären musste, weil er wenige Tage vor seinem Tode mit den Worten Abschied von mir nahm: „Jetzt wünsche ich „wohl, dass ich mit meiner Harmonielehre zu Stande gekommen „wäre — so wie sie ist, darf sie nicht an's Licht kommen — „thun Sie, was Ihnen möglich ist; vielleicht gelingt es Ihnen, „nachdem wir es so oft besprochen haben, weiter zu kommen.“

Das Klein'sche Heft nur zu redigiren und dann herauszugeben, dazu konnte ich mich also nicht entschliessen; ich beschäftigte mich lieber fortwährend damit, die Construction der von Klein in einer gewissen Ordnung aufgestellten Hauptakkorde einer Tonart, auf einen allgemeinen Grundsatz zu reduciren.

Klein's Grundsatz: dass allen vollkommenen oder consonirenden Akkorden die reine (consonirende) Quinte, hingegen allen unvollkommenen oder dissonirenden, die falsche (dissonirende) Quinte zum Grunde liegen müsse, erkannte ich für unstatthaft; denn, wenn gleich die von ihm aufgestellten Akkorde sich durch das Wesen der reinen und falschen Quinte unterscheiden, so lassen sich doch, mit blosser Rücksicht auf die reine oder auf die falsche Quinte, noch eine Menge andrer Akkorde aufstellen, die Klein selbst nicht als Hauptakkorde anerkannte. Um nun die Anzahl seiner Hauptakkorde nicht durch Aufnahme solcher zu vermehren, welche eigentlich keine Hauptakkorde sind, bezog er sich nur auf die reine Quinte des

Grundtons und auf die falsche Quinte des Leittons der Tonart; diese beiden waren hinreichend für die Construction seiner Akkorde, und daher erwähnte er die übrigen in einer Tonart vorkommenden reinen und falschen Quinten gar nicht, ohne weder über die Nothwendigkeit jener beiden, noch über die Unbrauchbarkeit der andern einen Grund auszusprechen.

Durch eine anhaltende Beschäftigung mit dem Studium vorzüglich der italienischen Theoretiker von Zarlino an bis auf P. Martini, und durch die Analyse der praktischen Meisterwerke älterer und neuerer Zeit zu der Ueberzeugung gelangt, dass die Hauptregeln über Zusammensetzung verschiedener Stimmen und über deren Fortschreitung sich ursprünglich auf das Verhältniss der Consonanzen zu den Dissonanzen gründen, versuchte ich endlich, eben dieses Verhältniss als Grundlage zu einer systematischen Construction der Hauptakkorde einer Tonart anzunehmen. Dieser Versuch führte mich auf das in diesem Werke (Cap. 1. §. 10. pag. 99 u. ff.) ausführlich aufgestellte Resultat: das Element der vier-, fünf- und sechsstimmigen Akkorde, welche nur als Leitakkorde vorkommen, in dem nur aus Dissonanzen der Tonart bestehenden Dreiklang auf dem Leitton der Tonart zu suchen; hingegen die beiden in einer Tonart vorkommenden Dreiklänge, welche nur aus Consonanzen der Tonart bestehen und zusammen genommen alle Consonanzen der Tonart enthalten, als solche Akkorde aufzustellen, in welche sich die unvollkommenen, aus Dissonanzen bestehenden Akkorde auflösen müssen, falls nicht die Auflösung absichtlich durch Trugfortschreitung übergangen wird. (Seite 194—202.) Hieraus ergab sich unter andern die Auflösung des Dominantenakkords oder der Trugschluss in den vollkommenen Dreiklang auf der Sexte der Tonart, neben seiner Auflösung in den vollkommenen Dreiklang auf dem Grundton, oder in eine von dessen Umkehrungen, als etwas in dem Verhältniss der Consonanzen zu den Dissonanzen Bedingtes. Ferner ging daraus der Beweis hervor, dass beim Undecimenakkord und beim Terzdecimenakkord die Terz der Tonart nicht angeschlagen werden kann, dass daher jener nur fünfstimmig, dieser nur sechsstimmig, und das überhaupt kein selbständiger Akkord mehr als sechsstimmig sein kann (pag. 121 u. ff.), oder dass in einem selbstständigen Akkord nicht mehr

als sechs verschiedene Töne einer Tonart, ohne Terz des Grundtons, mit einander zugleich vorkommen können. Mit der Annahme zweier vollkommener Dreiklänge in einer Tonart (auf dem Grundton und auf der Sexte) steht die sogenannte Verwandtschaft der Tonarten in genauer Beziehung (pag. 234 u. 236), und auf diese gründet sich wieder die Wahl der Akkorde in den harmonischen Cadenzen. Im Ganzen genommen ist also nun sowohl die Construction und theilweise Classification der Hauptakkorde einer Tonart, als auch ihre Behandlung, auf das Wesen der Consonanzen und der Dissonanzen, wie es sich in den praktischen Werken der besten Meister seit Jahrhunderten im Wesentlichen übereinstimmend zeigt, gegründet, so dass die Praxis als einzige Grundlage der ganzen Harmonielehre erscheint.

Die stellenweise eingeflochtenen historischen Notizen sind deshalb mit andern Lettern gedruckt als der eigentliche Text, damit dem Lernenden durch ein äusserliches Zeichen angezeigt wird, welche Stellen er, um sich nicht von der eigentlichen Hauptsache abziehen zu lassen, beim ersten Durcharbeiten des Buches überschlagen kann; übrigens sollen sie durchaus keinen Anspruch machen als auf etwas Besonderes oder auf erhebliche Resultate geschichtlicher Forschungen; sie sollen vielmehr nur auf die Nothwendigkeit des historischen Studiums hindeuten und wo möglich aufmuntern, sich auf dem Gebiete der Tonkunst auch nach dieser Seite hin wissenschaftlich zu beschäftigen. Aus diesem Grunde sind sie möglichst kurz gehalten, aber absichtlich mit Citaten von solchen Quellen reichlich versehen, aus denen jeder selbst schöpfen mag. Mit den andern Citaten ist der Zweck verbunden, auf die Existenz und den Inhalt älterer theoretischer Schriftsteller aufmerksam zu machen, die so manchen Musikern ganz fremd bleiben, weil, so viel ich weiss, noch an keinem Lehrinstitute Gelegenheit geboten wird, sich mit der so reichhaltigen interessanten musikalischen Litteratur bekannt zu machen.

Die dem Werke am Ende beigefügten Generalbassbeispiele stehen in keiner bestimmten Folge; sie sollen dem Lernenden Gelegenheit geben, sich im Aussetzen und im Transponiren bezifferter Bassstimmen zu üben. Nach erlangter hinreichender Fertigkeit hierin, kann unter verständiger Anleitung der Ver-

such gemacht werden, einige der dazu passenden Beispiele (die Choräle) für Sopran, Alt, Tenor und Bass auf vier verschiedenen Systemen und mit Anwendung der diesen Stimmen eigenthümlichen Schlüssel auszusetzen; zu den andern Beispielen mit Text und zu den Sonaten kann man erst eine Klavierbegleitung, später zu weiterer Uebung ein Quartett für Streichinstrumente schreiben, jedoch immer mit Rücksicht auf die in der Bezifferung angedeuteten Intervalle. Die Bemerkung, auf eine leicht sangbare Fortschreitung in den Mittelstimmen zu achten und keine derselben über die gegebenen äusseren Stimmen hinausschreiten zu lassen, ist für den Anfänger wesentlich.

Sollte die Neuheit in der Construction mancher Akkorde und das Abweichende mancher Lehren in diesem Buche von früheren Doctrinen, Einwendungen und Zweifel erregen, so werden diese, auch für den Fall, dass sie meiner Ansicht ganz widersprechen, um so willkommener sein, wenn sie, mit sachgemässen Gründen unterstützt, zur Feststellung und Vervollkommnung des hier aufgestellten Harmoniesystems Gelegenheit geben. Ich bitte daher die zur Kritik Berufenen um eine strenge Prüfung, und ich werde jede gründliche Belehrung dankbar aufnehmen und benutzen.

Berlin, im April 1840.

Inhaltsverzeichniss.

Seite

Einleitung zur Harmonielehre 1

Erstes Capitel oder theoretischer Theil der Harmonielehre 6

§. 1. Schall, Klang, Ton 6

§. 2. Tonbenennung 7
Geschichtliches.

§. 3. Tonschrift.
Geschichtliches. S. 16. Die heutige Tonschrift . . . 31

§. 4. Tonsystem. Geschichtliches 44

§. 5. Das heutige Tonsystem 50

§. 6. Tonleiter und Tonart 54
Fortsetzung des Vorigen und Geschichtliches 58
Die Dur- und Molltonart 62

§. 7. Lehre von den Intervallen 72

§. 8. Eintheilung der Intervalle in consonirende und dissonirende. — Geschichtliches 79

§. 9. Akkordenlehre. Geschichtliches 87
Classification der Akkorde 95

§. 10. Elemente zur systematischen Construction der Hauptakkorde 99

§. 11. Der vollkommene Dur- und Molldreiklang auf dem Grundton der Tonart, nebst seinen Umkehrungen . . . 105

§. 12. Der unvollkommene oder falsche Dreiklang auf dem Leitton der Tonart, nebst seinen Umkehrungen 106

§. 13. Vergleich der §. 11. und 12. aufgestellten Akkorde . 107

§. 14. Der falsche Dreiklang als Element der unvollkommenen Hauptakkorde einer Tonart. 108

§. 15. Construction der vierstimmigen Hauptakkorde einer Tonart 109

§. 16. Erster vierstimmiger Hauptstammakkord: Dominantenakkord mit seinen Umkehrungen 109

Seite

§. 17. Zweiter vierstimmiger Hauptstammakkord: der kleine oder verminderte Septimenakkord nebst Umkehrungen . . . 111
§. 18. Vergleichung der §. 16. und 17. aufgestellten Akkorde . . . 114
§. 19. Aufstellung der bisher angeführten Hauptstammakkorde und ihrer Umkehrungen 116
§. 20. Construction drei verschiedener übermässiger Sextenakkorde (ganz nach Bernhard Klein) 117
§. 21. Construction des ersten Fünfklangs: Nonenakkord . 119
§. 22. Construction des zweiten Fünfklangs: Undecimenakkord 121
§. 23. Construction des Sechsklangs: Terzdecimenakkord . 124
§. 24. Ueber die zur Dur- oder Molltonart eines Grundtons gehörenden Nebenakkorde 129

Zweites Capitel oder praktischer Theil der Harmonielehre.

§. 1. Bezifferung oder Signaturenlehre 135
§. 2. Gestaltung eines Akkords in Rücksicht auf die verschiedene (enge und weite) Lage seiner Intervalle 147
§. 3. Ueber Verdoppeln und Auslassen eines oder mehrerer Intervalle eines Akkords 149
§. 4. Erklärung des Ausdruckes Stimme (Ober-, Unter- und Mittelstimme) 152
Ueber die Fortschreitung einer Stimme 156
§. 5. Ueber die drei verschiedenen Bewegungen einer Stimme im Vergleich zu einer andern (Gegen-, Gleiche- und Seitenbewegung) 158
§. 6. Regeln, welche bei der Fortschreitung verschiedener Stimmen zu beobachten sind 161
Quinten- und Octavenparallelen. Geschichtliches . . . 170
Verdeckte Quinten und Octaven 173
§. 7. Ueber Secunden-, Terzen-, Quarten-, Sexten- und Septimenparallelen 174
§. 8. Ueber den unharmonischen Querstand 176
§. 9. Uebergang zum folgenden §.
§. 10. Anleitung zur Zusammenstellung einer Folge von vollkommenen Dreiklängen 181
§. 11. Ueber die Behandlung der ersten Umkehrung des vollkommenen Dreiklangs und Historisches 184
§. 12. Ueber die Behandlung der zweiten Umkehrung des vollkommenen Dreiklangs 189
§. 13. Ueber die bedingte Fortschreitung der wesentlichen Dissonanzen einer Tonart 190
§. 14. Ueber die Behandlung des falschen Dreiklangs . . . 191
Behandlung der Dreiklänge auf der Secunde und Terz der Molltonart 193

Seite

§. 15. Behandlung des Dominantenakkords 193
Dessen regelmässige Auflösung in einen der vollkommenen Dreiklänge seiner Tonart oder in eine Umkehrung des vollk. Dreiklangs auf dem Grundton, Trugschluss, Trugfortschreitung . . . . 194, 197 u. 198
Unmittelbare Folge von Dominantenakkorden 198
Unmittelbare Folge von Nebenseptimenakkorden, die als Dominantenakkorde behandelt werden 199
Beispiele von Trugfortschreitungen 200

§. 16. Behandlung der ersten Umkehrung des Dominantenakkords, Auflösung, Trugfortschreitungen . . 202 u. 203
§. 17. Behandlung der zweiten Umkehrung des Dominantenakkords; Auflösung, Trugfortschreitungen . . 204 u. 205
§. 18. Behandlung der dritten Umkehrung des Dominantenakkords; Auflösung, Trugfortschreitungen . . 206 u. 207
§. 19. Behandlung des kleinen und verminderten Septimenakkords, ihre Auflösung 209
Ueber eine unmittelbare Folge verminderter Septimenakkorde und Beispiele von Trugfortschreitungen 211
§. 20. Behandlung der ersten Umkehrung des kleinen und des verminderten Septimenakkords; ihre Auflösung und Beispiele von Trugfortschreitungen 212
§. 21. Behandlung der zweiten Umkehrung des kleinen und des verminderten Septimenakkords. Auflösung und Beispiele von Trugfortschreitungen . . . . . 213 u. 214
§. 22. Behandlung der dritten Umkehrung des kleinen und des verminderten Septimenakkords. Auflösung und Beispiele von Trugfortschreitungen . . . . . 214 u. 215
§. 23. Behandlung der drei übermässigen Sextenakkorde.
Deren Auflösung und Trugfortschreitungen . . . 216 u. 221
§. 24. Behandlung des Nonenakkords 222
§. 25. Behandlung des Undecimenakkords 224
§. 26. Behandlung des Terzdecimenakkords 225
§. 27. Ueber Modulation und Ausweichung 227
§. 28. Ueber die tonische Modulation 228
§. 29. Ueber die ausweichende Modulation 230
Verwandtschaft der Tonarten. Mittel, um von einer Tonart in eine andere auszuweichen. Ueber den verminderten Septimenakkord als Mittel zur schnellen Ausweichung . . . . 232, 237 u. 239
§. 30. Ueber die harmonischen Tonschlüsse oder Cadenzen. Halbcadenz. Ganze Cadenz. Zusammengesetzte vollkommene Cadenz. Ueber den vollommenen Dreiklang mit zugefügter Sexte in der vollkommenen Cadenz. Trugcadenz. Angehaltene Cadenz oder Orgelpunkt . . . 246, 248, 249, 250, 251, 255 u. 256

Seite

§. 31. Lehre vom Takt, von den Taktarten, Taktthеilen und Taktgliedern. Taktgewicht. Dr. G. Weber's Reductionstabelle der Grade des Mälzel'schen Metronom auf Zolle. Ueber Taktarten, die ausnahmsweise vorkommen . . . . 264, 272, 278 u. 280

§. 32. Ueber die Mittel, die einzelnen Akkorde einer Folge näher mit einander zu verketten. Gebundene Vorhalte. Geschichtliches. Ungebundene oder frei eintretende Vorhalte. Vorausnahmen. Melodisch durchgehende oder harmoniefremde Noten und deren Eintheilung. Harmonische Analyse eines Satzes von Beethoven . . . . . 283, 288, 291, 293, 294 u. 300

Ende des zweiten und letzten Capitels.

Anhang 1. Ueber den Unterschied zwischen der Harmonielehre und der Lehre vom Contrapunkt 305

Anhang 2. Generalbassbeispiele als Uebungsstücke zum Aussetzen und Transponiren . . . . 1 — 48

Einleitung.

Das Material der Tonkunst besteht entweder in **natürlichen**, durch die menschliche Stimme erzeugten Klängen, oder in **künstlichen**, welche durch Anwendung musikalischer Instrumente hervorgebracht werden.

Diejenige Lehre, welche sich

a) mit der Entstehungsart des Klanges überhaupt,
b) mit der Entstehungsart verschiedener Gattungen desselben,
c) mit der Dauer, und
d) mit der Ausbreitung und Fortpflanzung des Klanges,
e) mit dem Widerschalle (Echo) nebst dessen verschiedenen Gattungen,
f) mit der Sympathie der Töne, und endlich
g) mit den sogenannten akustischen Phänomenen *)

beschäftigt, heisst die **physikalische Klanglehre** oder die Akustik (nach dem Griechischen *ἀκούειν*, hören). Sie bildet einen Zweig der Naturlehre, macht aber, für sich bestehend, eine musikalische Hülfswissenschaft aus.

An diese Lehre schliesst sich die **mathematische Klanglehre**; diese lehrt **):

a) die Ausmessung der Tongrössen überhaupt,

---

*) Unter Sympathie der Töne versteht man die unter gewissen Umständen in einem hinreichend stark angegebenen Ton gelinder mitklingenden Töne. Zu Phänomenen gehört die Erzeugung eines dritten tieferen Tones, wenn gewisse andere Töne angegeben werden. (Cap. I. §. 9., wo ausführlicher darüber gesprochen wird.)

**) Vergl. *„Ueber die Theorie der Musik — eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen,“ von Joh. Nic. Forkel. Göttingen* 1777. in 4. (pag. 12.)

b) ihre Bildung zu ordentlichen Tönen und abgemessenen Intervallen insbesondere,
c) die verschiedenen Gattungen von Intervallen,
d) den Einfluss der physikalischen und mathematischen Klanglehre auf die Instrumentenbaukunst, nebst Bemerkungen über die Natur der verschiedenen Instrumentengattungen.

Beide Lehren zusammengenommen beschäftigen sich also mit der Entstehung, Art und Zubereitung des Materials, dessen sich der Tonsetzer zu bedienen hat. Dieser aber hat sich nicht nothwendig, und eben so wenig wie der Maler um die ursprüngliche Entstehung der Farben, um die Art und Weise zu bekümmern, wie sein Material zuerst entsteht, sondern er empfängt es als ein fertig zubereitetes und verbraucht es nach bestimmten Vorschriften und Regeln zu seinem Zwecke: Empfindungen durch Musik anzuregen *).

Einen Theil dieser Regeln und Vorschriften findet er in derjenigen Lehre, die sich — ganz allgemein genommen — mit der gleichzeitigen Vereinigung solcher Klänge (Töne) beschäftigt, die in Bezug auf Höhe und Tiefe von einander verschieden sind; sie heisst die Harmonielehre, und sie bildet einen zwar für sich bestehenden, aber mit Rücksicht auf die gesammte Lehre der Tonsetzkunst oder der musikalischen Komposition nur einen integrirenden Theil derselben. Insbesondere beschäftigt sie sich

a) mit den Begriffen von Klang und Ton in musikalischer Beziehung,
b) mit der musikalischen Zeichenlehre — Tonschrift, Notenschrift, Semiographie — und mit den Tonbenennungen,
c) mit dem Tonsystem,
d) mit Erklärung der Tonleiter und Tonart,
e) mit Feststellung der musikalischen Intervalle und deren Wesen,
f) mit einer systematischen Construction der sämmtlichen zu einer Tonart gehörenden Haupt- und Nebenakkorde,

*) Ueber die irrige Meinung, dass die Musik Gefühle ausdrücken soll, und über die daher entstandene schiefe Richtung mancher ästhetischer Theoretiker, die gar Mancherlei in ein musikalisches Kunstwerk hineindeuteln — vergl. *Herbart's kurze Encyklopädie der Philosophie, Halle* 1831 (vorzugsweise Cap. 7—10).

g) mit der Bezifferung — Generalbassschrift, Signaturenlehre,
h) mit der praktischen Behandlung der Akkorde, deren Verbindung untereinander und mit den dahin gehörenden Regeln,
i) mit der sogenannten Verwandtschaft der Tonarten unter sich,
k) mit der Modulation und Ausweichung,
l) mit der Bildung der harmonischen Cadenzen,
m) mit den Begriffen von Takt und Taktheilen,
n) mit den Regeln bei Anwendung der Vorhalte und Vorausnahmen (retardatio und anticipatio),
o) mit den sogenannten melodisch durchgehenden und Wechselnoten.

Die Harmonielehre wird häufig auch die Lehre des Generalbasses genannt; in wie weit diese doppelte Benennung für einen und denselben Gegenstand gerechtfertigt werden kann, wird aus dem Folgenden hervorgehen.

Das Wort Harmonie bezeichnet hier den gleichzeitigen Zusammenklang von zwei oder mehr ihrer Höhe oder Tiefe nach verschiedenen Tönen. Bei jedem solchen Zusammenklange ist ein Ton oder Klang der tiefste, und als solcher gleichsam die Basis der übrigen Töne, die im Zusammenklange vorkommen. Hieraus erklärt sich die Benennung Bassus, Basso oder Bass für die jedesmalige tiefste Stimme in mehrstimmigen Musikstücken *).

Bassus generalis oder Generalbass wird diese Stimme genannt, wenn über oder unter den Noten derselben durch Ziffern und einige andere Zeichen (zusammen Bezifferung oder Signaturen genannt) diejenigen Töne oder Intervalle angezeigt sind, die mit den Bassnoten zu Akkorden verbunden werden sollen. Eine so bezifferte Bassstimme enthält gleichsam das ganze harmonische Gewebe eines Tonstückes und wird dadurch in Bezug auf die Harmonie desselben, zur Haupt- oder Generalstimme. Die Bezifferung des Basses, deren erste Anwendung in das Ende

*) In manchen Notendrucken des XVI. Jahrhunderts findet man die tiefste Stimme mit Basis, die jedesmalige höchste mit Superius bezeichnet. — Von den menschlichen Stimmen wird die tiefste ebenfalls Bassstimme genannt; über die Entstehung der Benennungen: Tenor, Alt und Sopran, vergl. §. 4. Cap. II.

des XVI. Jahrhunderts fällt *), hatte zunächst den Zweck, dem ausübenden Akkompagnisten einer Musik (dem Generalbassspieler) eine bequemere Uebersicht des Ganzen zu gewähren, als ihm eine aus vielen untereinander geschriebenen Stimmen zusammengesetzte Partitur darbot, wenn er auf der Orgel oder auf einem andern dazu brauchbaren Instrument die einfache Harmonie eines Tonstückes ohne alle melodische Auszierung vortragen sollte, theils um der ganzen Ausführung mehr Vollständigkeit und Haltung zu geben, theils um den Sänger in der reinen Intonation zu unterstützen. Eben dieser Zweck wird häufig auch noch in unsrer Zeit mit einer Generalbassstimme beabsichtigt, wesshalb man sie auch in manchen neuern Partituren von Oratorien, Messen, Kirchencantaten u. s. w. findet. Weil nun die Ausübung einer bezifferten Bassstimme vorweg die Kenntniss aller Regeln der Harmonielehre erfordert, ohne welche mancherlei Fehler gegen den sogenannten reinen Satz entstehen würden, so werden die Ausdrücke: Studium der Harmonielehre und Studium des Generalbasses häufig einer für den andern gebraucht. Genau genommen ist die Ausübung des Generalbasses nur ein Theil der praktischen Harmonielehre **).

---

*) Vergl. *Allg. Litteratur der Musik von Joh. Nic. Forkel. Leipzig* 1792 (pag. 349. Art. Viadana), und *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter — von C. von Winterfeld. Berlin* 1834. 2 Thle. in 4. und 1 Thl. in fol. (pag. 59 u. ff. des II. Th.), wo sehr ausführlich über die Entstehung und erste Anwendung des bezifferten Basses gesprochen und zugleich nachgewiesen wird, dass Lodovico Viadana, der früher allgemein für den Erfinder des Generalbasses ausgegeben wurde, nicht der eigentliche Erfinder desselben ist.

**) In einigen der berühmten musikalischen Conservatorien Italiens wird die Harmonielehre, die der Lehre des Kontrapunktes vorhergeht, ohne vorhergegangene systematische Construction aller Akkorde, nur auf rein praktischem Wege betrieben; der Schüler hat einige Regeln über Fortschreitung der verschiedenen Intervalle und die sogenannte Regola d'ottava (Anweisung zur harmonischen Begleitung der stufenweise fortschreitenden Töne einer Tonart vom Grundton bis zu dessen Octave) zu erlernen und demnächst bezifferte Bässe, sowohl auf dem Papier als am Instrument, zu behandeln. Den nöthigen Unterricht und die Aufgaben hierzu findet er in älteren und neueren Büchern, die unter Titeln, wie folgende, erschienen sind: *L'armonico pratico al cembalo — Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati — Partimenti u. s. w.* Von eigentlichen Harmonielehren, die eine besondere Akkordenlehre enthalten, giebt

Die in dem vorliegenden Werke streng abgesonderte Eintheilung der Harmonielehre in einen theoretischen und praktischen Theil, ist in andern Harmonielehren bisher nicht allgemein angenommen. In manchen derselben wird, nachdem die Construction eines Akkordes und seiner etwaigen Umkehrungen gezeigt ist, gleich hinterher die praktische Anwendung desselben besprochen. Gegen diese Lehrmethode lässt sich besonders der Einwand erheben, dass entweder Vieles in der Lehre der Construction der Akkorde überhaupt anticipirt, oder Manches in der vollständigen Behandlung eines Akkordes zerstückelt werden muss. Diese Fälle treten so oft ein, als der Schüler irgend einen Akkord hat construiren lernen, dem irgend ein andrer Akkord folgen kann, den er noch nicht kennt. Einer weiteren Auseinandersetzung bedarf es wohl nicht, um darzuthun, dass die hier angedeutete Eintheilung ganz an ihrem Platze sei. Im theoretischen Theil werden nach Aufstellung des Tonsystems, sämmtliche Zusammenstellungen der Töne zu Intervallen und Akkorden abgehandelt; der praktische Theil hingegen enthält a) die Lehre von der Bezifferung nebst deren Anwendung; b) die Lehre von der Behandlung der verschiedenen Akkorde nebst deren Beziehungen zu einander; c) die Bedingungen und Regeln, nach welchen eine Folge von mehreren Akkorden zu machen ist, die entweder zu einer und derselben Tonart oder zu verschiedenen Tonarten gehören (Lehre von der Modulation und der Ausweichung); d) die Lehre von den Vorhalten und Vorausnahmen, von den melodisch durchgehenden Noten u. s. w.

---

es ausser der *Scuola della Musica von Carlo Gervasoni. Piacenza* 1800, (ein Werk ohne inneren Gehalt) wahrscheinlich nur sehr wenige oder gar keine mehr.

Harmonielehre.

Erstes Capitel.

Theoretischer Theil der Harmonielehre.

§. 1.

Schall — Klang — Ton.

Hörbare Schwingungen eines elastischen Körpers nennt man einen Schall *).

Bei einem Schalle sind die Schwingungen (sowohl in Ansehung der Zeiträume, in welchen sie geschehen, als auch in Ansehung der Gestaltveränderungen des elastischen Körpers) entweder gleichartig, und (durch das Gehör wie auch durch bisher bekannt gewordene Mittel) bestimmbar, oder sie sind es nicht; im ersten Falle entsteht der Klang, im letztern ein Geräusch.

Wenn man bei einem Klange blos auf die Geschwindigkeit der zitternden Bewegungen, nicht aber auf die Gestaltveränderungen des klingenden Körpers Rücksicht nimmt, so nennt man ihn einen Ton,

---

*) Nach *E. F. F. Chladni's Akustik. Leipzig* 1802. in 4. Nur an elastischen Körpern bemerkt man hörbare Schwingungen. Elasticität ist diejenige Eigenschaft eines Körpers, vermöge welcher er die ursprüngliche Lage seiner Theile, wenn diese durch eine äussere Kraft verändert wird, wieder herzustellen strebt. Dieses Streben wird unter Umständen als zitternde Bewegung sichtbar, und die einzelnen Bewegungen werden Schwingungen genannt. Wenn die zitternde Bewegung hörbar sein soll, so wird erfordert: a) dass sie schnell genug geschehe (man nimmt gewöhnlich an, dass wenigstens 30 Schwingungen in dem Zeitraum einer Secunde geschehen müssen, um hörbar zu werden); b) dass die Bewegung stark genug sei; c) dass das Organ des Gehörs eine hierzu taugliche Beschaffenheit habe. — Bei der möglich verschiedenen Beschaffenheit desselben lässt sich keine absolute Grenze der Hörbarkeit angeben.

und zwar einen **hohen Ton**, wenn die Schwingungen schnell, einen **tiefen Ton**, wenn die Schwingungen langsamer geschehen. Ein Ton ist nicht absolut hoch oder tief, sondern nur in Vergleichung mit andern.

Das Wort **Ton** in der hier aufgestellten Bedeutung bezeichnet in der Musik **einen nach seiner Höhe oder Tiefe bestimmten Klang** *).

§. 2.

Benennung der Töne.

In Deutschland bedient man sich zur Benennung der Töne theils der Buchstaben **A. B. C. D. E. F. G. H**, theils anderer Namen, die dadurch entstehen, dass man jenen Buchstaben die Sylben **is** oder **es** einzeln oder doppelt, in einigen Fällen auch nur den Buchstaben **s** anhängt. Unsere sämmtlichen Tonbenennungen sind folgende:

cisis	**disis**	**eisis**	**fisis**	**gisis**	**aisis**	**hisis**
cis	**dis**	**eis**	**fis**	**gis**	**ais**	**his**
c	**d**	**e**	**f**	**g**	**a**	**h**
ces	**des**	**es**	**fes**	**ges**	**as**	**b**
ceses	**deses**	**eses**	**feses**	**geses**	**asas**	**bb** **)

Zur näheren Bestimmung der verschiedenen Höhe oder Tiefe (der verschiedenen Octaven), in welcher ein Ton vorkommt, ohne

---

*) Der Ausdruck: **guter** oder **schlechter Ton** eines Instrumentes oder einer menschlichen Stimme bezieht sich auf die Eigenschaft des Klanges desselben. Ein anderer Begriff, der noch mit dem Ausdruck Ton verbunden wird, z. B. **ganzer Ton**, **halber Ton** u. s. w., wird weiter unten (§. 3.) näher besprochen.

) Statt **hes sagt man **b**, statt **heses**: **bb** oder **doppelt b**. — Zu den hier angeführten 8 ersten Buchstaben des Alphabets nahmen **Kirnberger** und **Fasch**, zwei Berliner Tonkünstler, noch den neunten Buchstaben, I, um damit die **natürliche** Septime eines Tons anzuzeigen, die in unserer Temperatur nicht vorkommt und etwas tiefer als die kleine Septime ist. Ihre Spekulation, diesen Ton in der Praxis zu gebrauchen, führte zu keinem erheblichen Resultate, fand daher bei Praktikern keinen Anklang. Vergl. über diesen Gegenstand *Kirnberger's Kunst des reinen Satzes in der Musik.* 2 *Theile in* 4. *Berlin und Königsberg* 1774—79. (Theil 1. pag. 24). — *Gerber's Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler.* 4 *Theile. Leipzig* 1812—14. (Art. **Fasch**.) Der Italiener **Tartini**, der aus dergleichen Spekulation ebenfalls viel Wesens machte, erfand für diesen Ton eine eigenthümliche

seinen Namen zu verändern, fügt man zu den angeführten Benennungen einen der folgenden Ausdrücke: contra, gross, klein, eingestrichen, zweigestrichen, dreigestrichen, viergestrichen, und unterscheidet demnach z. B. das Contra **A** von dem grossen **A**, dieses von dem kleinen **a**, u. s. w. Ueber diese Nebenbenennungen vergl. §. 3. dieses Capitels.

Die ältesten uns bekannten europäischen Benennungen für die Töne sind die des altgriechischen Tonsystems, in welchem die einzelnen Tonstufen mitunter einen fast zeilenlangen Namen haben; so heisst z. B. der Ton $\bar{\mathbf{c}}$, *Paranete synemmenon oder Synemmenon diatonos; der Ton* $\bar{\bar{\mathbf{g}}}$, *Paranete hyperbolaeon oder Hyperbolaeon diatonos* (§. 3.). *Diese langen Namen führten schon den Boetius* *) *auf den Gedanken, eine Abkürzung dafür im Texte seiner mus.-theoretischen Abhandlungen zu erfinden und sich, dem Beispiele einiger Musiker des Alterthums folgend, zu diesem Zwecke griechischer Buchstaben zu bedienen. Die Benennung der Töne mit Buchstaben rührt nicht von Boetius her, sondern erst nach seiner Zeit soll der Papst Gregor der Grosse (von* 591 — 604 *auf dem päpstlichen Stuhl) die* 7 *ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets dazu gewählt und eingeführt haben* **).

Vorzeichnung; ihn von **h** ableitend (also von der grossen Septime von **c**), machte er vor der Note **h** ein **b**. Vergl. dessen *Trattato di Musica secondo la vera Scienza dell' Armonia. In Padova* 1754. in 4. (pag. 126.)

*) Boetius — Anitius Manl. Torquatus Severinus — zu Rom im Jahr 455 p. Chr. (nach Andern: 470) geboren, lebte eine Zeit lang in Athen, um sich in Kunst und Wissenschaft zu unterrichten. Unter andern Schriften hat er auch 5 Bücher von der Musik hinterlassen und sich als lateinischer Commentator altgriechischer musikalischer Schriftsteller, einen grossen Ruf erworben. Seine sämmtlichen Werke sind in verschiedenen Ausgaben bekannt. In einer Venezianischen Ausgabe von 1499 (in fol. min.) nehmen die 5 Bücher *de Musica* 65 Seiten ein. Die betreffende Stelle findet sich Lib. III. c. 4. unter der Ueberschrift: *Musicarum per graecas (ac latinas?) litteras notarum nuncupatio.* — Aus dem Leben des Boetius kann hier noch angeführt werden, dass er im J. 510 in Rom zum drittenmal Consul war, und dass er endlich auf Befehl des gothischen Königs Theodoricus, nach einem halbjährigen Gefängniss, 524 in Pavia enthauptet wurde.

**) Vergl. *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer*

Im XI. Jahrhundert, vielleicht noch zur Zeit des Benediktinermönchs G u i d o v o n A r e z z o *(des bedeutenden musikal. Schriftstellers *), auch Guido Aretinus genannt), oder doch bald nach seinem Tode, wurden in Italien, wo man sich damals sehr angelegentlich mit der Gesanglehre beschäftigte, folgende 6 Sylben:* u t, r e, m i, f a, s o l, l a, *als Tonbenennung eingeführt. Diese sogenannten* G u i d o n i s c h e n S y l b e n *sind aus einem Hymnus an den h. Johannes entlehnt, in welchem sie die Anfangssylben der ersten 6 Zeilen sind.*

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum,
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labii reatum,
Sancte Johannes. **)

---

heutigen Musik — von *R. G. K i e s e w e t t e r.* Leipzig 1834. in 4. (pag. 5.)

*) Ueber Guido Aretinus vergl. die Schrift des *L u i g i A n g e l o n i: Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo.* Paris 1811.

) Vollständig abgedruckt und mit einer deutschen Uebersetzung, steht dieser Hymnus in *A u g. J a c. R a m b a c h's Anthologie christlicher Gesänge aus der alten und mittlern Zeit.* Hamburg und Leipzig 1817 —. (Band 1. pag. 154), wo Paul Winfried, auch Geschichtschreiber im VIII. Jahrh., als Verf. desselben genannt wird. Er wurde in damaliger Zeit dem h. Johannes zu Ehren gesungen und als ein Mittel gegen die Heiserkeit angesehen, weil Johannes der Schutzheilige der Sänger war. *F o r k e l, Geschichte der Musik.* 2 Theile in 4. Leipzig 1788—1801. (Th. II. pag. 278.) *M a t t h e s o n* erzählt mit seiner eigenthümlichen Laune und in seinem Unwillen gegen den Gebrauch der 6 Sylben für 7 Töne, d a s s d e r H y m n u s: U t q u e a n t l a x i s etc. i n d e n d a m a l i g e n Z e i t e n, w o j e d e s L i e d d e r A p o t h e k e g e w i s s e n A b b r u c h t h a t, a l s e i n u n f e h l b a r e s R e m e d i u m g e g e n d i e H e i s e r k e i t d e r K e h l e n g e a c h t e t w u r d e, und macht dabei die Bemerkung: O b n u n d a m a l s e b e n B r u d e r A r e t i n m i t s e i n e r S t i m m e ü b e r d e m F u s s g e s p a n n e t g e w e s e n s e y, o d e r o b s o n s t s e i n e r K l o s t e r k ö p f e e i n e r s i c h v e r k ä l t e t g e h a b t, d a s k a n n m a n s o g e n a u n i c h t w i s s e n; g e n u g i s t e s, d a s s d i e s e s d e r e i g e n t l i c h e G r u n d i s t, w a r u m d e r J o h a n n e s g e s a n g u n d s o n s t k e i n a n d r e r d i e s e m h e r r l i c h e n I n v e n t o (der 6 Sylben) h a t h e r h a l t e n m ü s s e n. [Vergl. die pag. 13. von ihm angeführte Schrift, Seite 322.] Die 6 Sylben: **ut, re, mi, fa,

Die Melodie dieses Gesanges war so beschaffen, dass die 6 ersten Abtheilungen der Verse immer um einen Ton höher anfingen, so dass auf die Sylbe ut der Ton c; auf re der Ton d; auf mi der Ton e; auf fa der Ton f u. s. w. kam. Um sich nun das Treffen dieser 6 Töne zu erleichtern, giebt Guido den Rath, ihren Unterschied vermittelst dieser Anfangssylben dem Gedächtniss recht einzuprägen; er sagt aber kein Wort davon, dass diese 6 Töne überhaupt mit den 6 Sylben benannt werden sollen, und dieser Gebrauch ist daher wahrscheinlich erst von seinen Schülern oder Nachfolgern eingeführt. (Vergl. Forkel, Gesch. d. Mus. Bd. II. pag. 279.)

Der Gebrauch von 6 Sylben für 7 verschiedene Töne der Octave, veranlasste eine schwierige Aufgabe für den Lernenden, und diese bestand besonders darin, dass ein und derselbe Ton bald so, bald anders benannt werden musste, weil die beiden halben Tonfortschreitungen (z. B. e f, und h c, in der Octave von C bis c) immer mit den Sylben **mi** und **fa** bezeichnet werden sollten, wonach sich denn der Name der vorhergehenden Töne richtete. —

Man stellte die damals angenommenen 22 Töne in 7 verschiedenen Tonreihen, jede von 6 Tönen auf:

G A H C D E
C D E F g a
F g a b $\bar{c}$ $\bar{d}$
g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$
$\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$
$\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$
$\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$*)

Jede dieser Reihen nannte man ein Hexachord, weil sechs Töne (Saiten, Chordae) darin enthalten waren. So lange nun im Gesange nicht der Umfang einer solchen Reihe überschritten wurde, behielt jeder Ton seine eigenthümliche Benennung, z. B.

---

sol, la, haben in späterer Zeit Gelegenheit zu verschiedenen Versen gegeben; z. B.:

Cur adhibes tristi numeros cantumque labori?
Ut Relevet **Mi**serum **Fa**tum **Sol**itosque **La**bores.

Corde Deum et fidibus gemituque alto benedicam
Ut re mi faciat **sol**vere **la**bra sibi.

*) Die Bedeutung der kleinen Querstriche wird im folgenden §. angegeben.

G A H C D E oder C D E F g a oder F g a b c d
ut re mi fa sol la *ut re mi fa sol la* *ut re mi fa sol la*

Wenn aber ein Hexachord überschritten wurde, dann mussten die Sylben verwechselt (mutirt) werden, je nachdem die halbe Tonfortschreitung es erforderte. Zur Lehre der richtigen Mutation der Sylben bediente man sich der sogenannten Guidonischen Hand; *eine Abbildung derselben giebt unter Andern* Forkel *in seiner* Gesch. d. Mus. *Bd. II, tab. I. In vielen mus. Lehrbüchern des XVI. und XVII. Jahrh. findet man zur Uebersicht der Lehre der Mutation, die hier eingerückte tabellarische Uebersicht, aus welcher sich leicht erklärt, warum z. B. der Ton* **c** *bald* **sol**, *bald* **fa**, *bald* **ut**, *oder der Ton* **d** *bald* **la**, *bald* **sol**, *bald* **re** *benannt wird, u. s. w.*

*)								
ee	$\bar{\bar{e}}$							la
dd	$\bar{\bar{d}}$						la	sol
cc	$\bar{\bar{c}}$						sol	fa
♮♮	$\bar{h}$ ($\bar{b}$)							mi
bb	$\bar{b}$						fa	
aa	$\bar{a}$					la	mi	re
g	$\bar{g}$					sol	re	ut
f	$\bar{f}$					fa	ut	
e	$\bar{e}$				la	mi		
d	$\bar{d}$			la	sol	re		
c	$\bar{c}$			sol	fa	ut		
♮	h (b)				mi			
b	b			fa				
a	a		la	mi	re			
g	g		sol	re	ut			
F	f		fa	ut				
E	e	la	mi					
D	d	sol	re					
C	c	fa	ut					
♮	H (B)	mi						
A	A	re						
Γ	G	ut						

*) Guidonische Bezeichnungsart der Töne der verschiedenen Octaven.

Anmerkung. Der in jedem Fache des Tones **h** *in Klammern eingeschlossene Buchstabe* **b** *soll hier anzeigen, dass unser Ton* **h** *in damaliger Zeit* **b** *genannt wurde; man machte aber einen Unterschied zwischen* **b fa** *und* **b mi**; *mit* **b fa** *bezeichnete man den oberhalben Ton von* **a**, *also unser* **b**; *mit* **b** *mi hingegen den unterhalben von* **c**, *also unser* **h**. —

Um sich mit dem Gebrauche der Tabelle und der Lehre von der Mutation bekannt zu machen, mögen hier einige Beispiele ihren Platz finden.

Wenn man das Hexachord **c d e f g a** *bis zur Octave des Grundtons erweiterte, so wurde der Ton* **a** *nicht mehr* **la** *genannt, sondern wegen des ihm folgenden Halbtons (h-c)* **re**, *um die Sylben* **mi** *und* **fa** *wieder auf die Töne* **h** *und* **c** *zu bringen. In der Tonreihe* **c d e f g a h c** *sind nemlich die 5 untersten Töne des zweiten oder fünften Hexachords mit dem 2ten, 3ten und 4ten Ton des vierten oder siebenten Hexachords verbunden, und nach Angabe der Tabelle werden nun die Töne c d e f g a h c*
mit den Sylben ut re mi fa sol re mi fa benannt.

Wenn aus dem h ein b gemacht wurde, so bekam das **a** *als unterhalber Ton die Sylbe* **mi**, *wie es im vierten und siebenten Hexachord angegeben ist,*

c d e f g a b
ut re mi fa re mi fa.

Die untere Stufe des Intervalls eines halben Tons wurde immer mit **mi**, *die obere mit* **fa** *bezeichnet; hiernach erklärt sich auch die Benennung* **b fa** *für unser* **b**, *und* **b mi** *für unser* **h**. *Z.B.*

g a h c — *f g a b*
sol re mi fa — *ut re mi fa*

Mit einiger Abänderung kommen die mehrfachen Benennungen eines Tones mit verschiedenen Sylben, in manchen lateinischen, italienischen und französischen mus. Schriftstellern vor.

In latein. Schrifst.	*bei ital. Schriftst.*	*bei franz. Schrift.*
A la mi re	*A la*	*A mi la*
B fa mi	*B fa mi*	*B fa si* *)

---

*) Die Benenung des siebenten Tones der Octave mit der Sylbe si fällt in spätere Zeit. Erycius Puteanus, geb. zu Venloo in Geldern,

C sol fa ut	*C sol ut*	*C sol ut*
D la sol re	*D la sol*	*D la re*
E la mi	*E la mi*	*E si mi*
F fa ut	*F fa ut*	*F ut fa*
G sol re ut	*G sol re*	*G re sol*

Die Lehre der Mutation wurde besonders durch Anwendung der sogenannten chromatischen Töne, **cis, dis** *u. s. w. immer schwieriger, und sie hätte eigentlich schon mit allgemeiner Einführung des Systems der Octave, im Gegensatze der verschiedenen Hexachorde, als völlig planwidrig abgeschafft werden müssen. Allein selbst in Deutschland konnte man sich aus einer Art Anhänglichkeit für das Herkömmliche auch dann noch nicht von den sechs Sylben und der damit verbundenen Mutation trennen, nachdem schon die Sylbe* **si** *für den siebenten Ton von manchen Musikern angenommen war, und nachdem Andre bereits die sieben Buchstaben als Tonbenennung brauchten, wodurch die Mutation ganz überflüssig wurde. Diese fand aber, obgleich hin und wieder dagegen geschrieben wurde, immer noch ihre eifrigen Verehrer und trieb ihr Unwesen so lange, bis endlich einer der gelehrtesten musikalischen Literaten, Johann Mattheson in Hamburg, gegen den letzten Verfechter derselben zu Felde zog, ihn mit einer nicht weniger gelehrten als launigen und scharfen Feder niederschrieb, und die sechs Sylben sammt der Mutation förmlich zu Grabe trug.* *)

1574, Professor zu Mailand und bekannter Schriftsteller und mus. Theoretiker, zuletzt Gouverneur des Castels zu Löwen, soll zuerst die Sylbe **bi** für den siebenten Ton eingeführt haben. Für dieses **bi** kam später das bei den Franzosen heute noch gebräuchliche **si** in Aufnahme, dessen Erfindung verschiedenen Musikern zugeschrieben wird. Vergl. *Allg. Leipz. Mus. Zeitung vom Jahre* 1831. pag. 66.

*) Die betreffende Schrift *Mattheson*'s führt den Titel: *Das beschützte Orchestre, oder desselben zweite Eröffnung, worin endlich des lange verbannt gewesenen* **ut re mi fa sol la** *todte (nicht tota) musica unter ansehnlicher Begleitung der zwölf griechischen modorum, als ehrbarer Verwandten und Trauerleute, zu Grabe gebracht und mit einem Monument zum ewigen Andenken beehrt wird.* Hamburg 1717. in 12. (mit einem Kupfer.) Sie, ist besonders gegen den Erfurter Organisten *Joh. Heinr. Buttstett* gerichtet, der zur Rettung der Sylben und der Mutation einen ganzen Quartanten herausgab: **Ut re mi fa sol la,** *tota musica aeterna, oder neu eröffnetes, altes, wahres, einziges und ewi-*

In Italien und Frankreich hat man die sieben Sylben **ut**, **re**, **mi**, **fa**, **sol**, **la**, **si**, *— natürlich ohne Mutation — beibehalten, und zwar mit dem Zusatze diesis oder b moll, ersteres für unser* **is**, *das andre für* **es**. *In Holland und England bedient man sich der Buchstaben c, d, e, f, g, a, b, und bezeichnet die Erhöhung und Vertiefung eines Tons (unser is und es) im Englischen durch sharp und flat, im Holländischen durch kruis und b moll. Bei beiden Nationen ist der Buchstabe h nicht als Tonbenennung angenommen, sondern sie nennen unsern Ton* **h**, *b sharp und b kruis; unser* **b**, *b flat und b moll.*

Die Anwendung der Guidonischen Sylben bei den ersten Singübungen ohne Text, statt dessen man den Tönen die Sylben unterlegt, nannte man das Solmisiren oder die Solmisation. Mit Veränderung der Sylbe **ut** *in* **do**, *werden die jetzigen sieben Sylben auch noch beim sogenannten Solfeggiren (ebenfalls die ersten Studien im Gesange ohne Text) angewandt. Der Gebrauch unserer Buchstaben bei solchen Uebungen heisst ABCdiren. In den Niederlanden wählte man beim Solfeggiren die Sylben* **bo**, **ce**, **di**, **ga**, **lo**, **ma**, **ni**; *diese Sylben selbst heissen voces belgicae und ihr Gebrauch: Solmisatio Belgica (auch Bobisatio und Bocedisatio), deren Erfindung einem niederländischen Komponisten, Hubert Waelrant (geb. 1517, gest. 1595), zugeschrieben wird. Anstatt dieser Sylben versuchte Daniel Hitzler (ein Geistlicher, der 1635 zu Strassburg starb) die von ihm sogonannte Bebisatio einzuführen, nach welcher die 7 Töne der Octave* **la**, **be**, **ce**, **de**, **me**, **fe**, **ge** *genannt werden sollten. Endlich sind als Tonbenennungen noch die von dem Kapellmeister Graun vorgeschlagenen Sylben anzuführen:* **da**, **me**, **ni**, **po**, **tu**, **la**, **be**, *deren Anwendung die Damenisation heisst. Den Anfangsbuchstaben dieser Sylben soll bei Erhöhung des Tones (durch ♮) die Sylbe* **es** *(also des, mes, nes, u. s. w.), bei*

---

ges Fundamentum musices, in welchem — — Solmisatio Guidonica nicht allein defendiret etc. Erfurt, o. J. (1717.) Ein Verzeichniss von Schriften über, für und wider die Solmisation findet man in *C. F. Becker's Syst. chronol. Darstellung der musikalischen Literatur.* Leipzig 1836. in 4. (pag. 266.) Vergl. ferner über diesen Gegenstand *Mattheson's Critica musica* — 2 Bde. in 4. Hamburg 1722—25. (Bd. II. pag. 179. ff.)

Versetzung des Tons durch ein **b**, *die Sylbe* **as** (*also das, mas, nas u. s. w.*) *angehängt werden. Dieser Graunschen Sylben, jedoch ohne Zusätze von* **es** *und* **as**, *bedient sich Hiller in seiner Anweisung zum mus. richtigen Gesange. Dritte Aufl. Leipzig* 1809. *in* 4.

Die ursprüngliche Erfindung des Solmisirens scheint von den alten Griechen ausgegangen zu seyn; sie gebrauchten nemlich die Sylben τᾱ, τη̄, τω̄, τε̄, *die sie auch mutirten. Eine hierauf bezügliche Tabelle findet man in Burney's Dissertation über die Musik der Alten.**) *Ueber die Art der Anwendung dieser Sylben schreibt Forkel in seiner Gesch. d. Mus. Th. I. pag.* 372: „*Die erste Note eines jeden Tetrachords (einer Reihe von* 4 *Tönen) hiess* τᾱ, *die zweite* τη̄, *die dritte* τω̄, *und die vierte, wenn sie nicht die erste des folgenden war,* τε̄. *Wurde aber ein neues Tetrachord mit der letzten Note des ersten angefangen, so hiess sie nicht* τε̄, *sondern* τᾱ." *Zu mehrerer Deutlichkeit folge hier die von Marpurg aufgestellte Tonreihe,***) *welche zeigt, wie die Töne im Singen ausgesprochen wurden.*

a τε̄
h τᾱ
c τη̄
d τω̄
e τᾱ
f τη
g τω̄
a τε̄
h τᾱ
c τη̄
d τω̄
e τᾱ
f τη̄
g τω̄
a τε̄

*) Die angeführte Dissertation ist dem grossen Geschichtswerke *Burney's General History of Musik*, London 1776—1782, 4 Theile in 4., vorgedruckt. (Vgl. pag. 22.) In Eschenburg's deutscher Uebersetzung unter dem Titel: *Abhandlung über die Musik der Alten.* Berlin 1781. in 4. Vergl. pag. 27.

**) *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik.* Berlin 1759. in 4. (pag. 185.)

§. 3.

Tonschrift.

Man begreift unter dem Ausdruck Tonschrift a) die Linien, auf und zwischen welchen die Zeichen der Töne vorgestellt werden, b) die Noten, als Zeichen der Höhe oder Tiefe und der Dauer der Töne, c) die Schweigezeichen oder Pausen, d) die verschiedenen Versetzungszeichen (♯ ♮ b u. a.), e) die Zeichen der Spielmanieren, f) die Taktstriche, Schlusstriche u. s. w.

Die älteste und zugleich vollständigste bekannte Tonschrift ist die altgriechische. Alypius (ein Zwerg aus Alexandrien, der muthmasslich in der Mitte des IV. Jahrh. nach Chr. lebte) ist unter allen auf uns gekommenen alten musikalischen Schriftstellern der Einzige, welcher uns die musikalischen Zeichen oder Noten der Griechen aufbewahrt hat. *) *So unvollständig auch unsere Kenntniss der griechischen Musik ist; so würde sie doch ohne sein Werk noch unvollständiger seyn, und wir könnten nicht einmal die auf uns gekommenen sehr wenigen Melodieen der Griechen entziffern.* **) *Das von Alypius uns hinterlassene Werk führt den Titel: Introductio musica* ***) *od. Εἰσαγωγὴ Μου-*

---

*) *Forkel, Allg. Litteratur d. Mus.* pag. 48.

**) Ueber diese griech. Melodieen vergl. *Marpurg's Krit. Einl. in die Gesch. der Mus.* (pag. 193. ff. und die Kupfertafeln I u. II, auf welchen sich eine Originalnotation mit beigefügter Uebertragung in unsere Noten findet.) *Burney's Hist. of Mus.* Bd. I. pag. 103; in der angeführten deutschen Uebersetzung von *Eschenburg*, pag. 122. — *Forkel, Gesch. der Mus.* Bd. I. pag. 420 u. ff. — u. a. grössere mus. Geschichtswerke. Um eine dieser Melodieen erst einigermassen geniessbar zu machen, bringt Burney sie in unsern Viervierteltakt und macht einen begleitenden Bass dazu. Wenn übrigens alle altgriechischen Melodien so wie diese beschaffen gewesen sind, so können wir uns über den Verlust derselben leicht zufrieden geben. Ein solcher Gesang, in welchem nur Länge und Kürze der Sylben metrische Einschnitte machen, und dem der musikalische Rhythmus, nach unsern Begriffen, ganz fehlt, verdient heutzutage gar nicht einmal den Namen einer eigentlichen Melodie, und zwar eben so wenig, wie der gewöhnliche Choralgesang, in welchem nur stärker betonte und weniger betonte Accente vorkommen ohne rhythmische Gruppirung der Metra.

***) Es existirt in 2 Ausgaben; eine ist von *Meursius*, Lugd. Batav. 1616. in 4.; die andre von *Meibom* in dessen Sammlung mus. griech. Schriftst. *Antiquae musicae autores septem. Gr. et lat.* Vol. I. II. Amst. 1652. 4.

σικῄ. *Die Anzahl der griechischen Tonzeichen beläuft sich auf* 1620; *sie bestehen aus den* 24 *Buchstaben des griechischen Alphabets, welche entweder ganz, oder verstümmelt, einfach, doppelt, verlängert, bald rechts, bald links gekehrt, oder über Kopf in verschiedenen Stellungen, auch mit Querstrichen und musikalischen Accenten versehen (letztere stehen auch allein) vorkommen. Von diesen Zeichen, deren Anzahl Forkel, (Gesch. d. Mus. I.* 366.), *auf* 990 *beschränkt, weil für manche Töne einerlei Zeichen gebraucht wurden, dienten einige zur Notation der Vocalpartie, andere für die Instrumentalstimme, wenn auch beide Stimmen im Einklange fortschritten. Jeder modus und jedes Klanggeschlecht hatte seine eigenen Zeichen, daher die Menge derselben. Die uns von Alypius mitgetheilte Tonschrift* *) *hat sich nicht im Gebrauche erhalten.*

Sowohl die christliche Kirche des Orients als des Occidents notirte ihre Gesänge, so weit uns die Nachrichten darüber zugekommen sind, mit ganz andern Tonzeichen, als den altgriechischen. Das erste Entstehen ihrer Notation ist aus Mangel an Quellen bis jetzt noch nicht nachzuweisen. Im Orient soll Sanct Ephraem, Diaconus zu Edessa in Syrien, gegen Ende des IV. Jahrh., eigene Tonzeichen eingeführt haben, **) *die uns aber nicht aufbewahrt worden sind. Im VIII. Jahrh. hat Johannes Damascenus, wie Zarlino, jedoch ohne Angabe seiner Quelle, berichtet,* ***) *eine andere Tonschrift eingeführt, aber dieselbe nicht neu erfunden, sondern aus ältern vorhandenen Büchern genommen und weiter verbreitet; Burney nemlich versichert in seiner Gesch. d. Mus. (II.* 47.), *wo er auch* 14 *dieser Tonzeichen anführt, dass dieselben im*

---

*) Eine tabellarische Uebersicht dieser Tonzeichen liefert *Kircher* in seiner *Musurgia universalis.* Tom. I. II. Romae 1650. in fol. (Th. I. pag. 540.)

**) *E. L. Gerber, Histor. biograph. Lexikon (Altes) der Tonkünstler.* Leipzig 1790—92. 2 Th. Art. Ephraem.

***) *Istit. harm.* pag. 395. ed. 1589. — Johannes von Damascus war Geheimschreiber eines sarazenischen Fürsten daselbst; er wurde fälschlich der Verrätherei angeklagt und dann mit dem Verlust seiner rechten Hand bestraft. Hierauf begab er sich in ein Kloster nach Jerusalem, wo er starb. Sein Todesjahr wird verschieden angegeben; *Kiesewetter* führt die Jahrszahlen 762 u. 766 an; *Gerber* in seinem *Lexikon* 760, und *Forkel* in seiner *Gesch. d. Mus.* (II. 325.) 750.

VII. u. IX. Jahrh., also vor und nach Joh. Damascenus vorkommen, der vielleicht auch für den Erfinder einer neuen Notation gehalten wird, weil man ihn überhaupt als den Begründer des Kirchengesanges der griech. christl. Kirche im Oriente nennt. *)

Eine von der alten verschiedene neuere Tonschrift der christlichen Kirche des Orients kommt in liturgischen Büchern des XIII. Jahrh. vor, **) *die aber wahrscheinlich schon früher ausgebildet war. Sie besteht in bestimmten Zeichen, die, theils einzeln, theils zusammengesetzt angewendet, dem Sänger anzeigen, ob er mit der Stimme auf einem Ton stehen bleiben, oder um wie viele Stufen er, von dem eben gesungenen Tone, auf- oder abwärts steigen oder fallen soll. Eine gedrängte Uebersicht dieser Tonschrift giebt Kiesewetter mit Angabe seiner Quellen am a. O.* ***) *Zu bemerken ist, dass diese Tonschrift heute noch in den liturgischen Büchern des Orients im Gebrauche ist, dass aber in der russisch-griechischen Kirche, mit Einführung einer neuen Liturgie gegen Ende des XVII. Jahrh., auch die moderne Notenschrift in Aufnahme kam. —*

In der römischen Kirche des Occidents bediente man sich vor Erfindung der eigentlichen Note, allerlei wunderlicher Zeichen und Figuren, die in Punkten, kleinen, geraden und krummen Strichen, Häkchen und Schnörkeln bestanden, und unter dem Namen von Neumen (oder Nota Romana) bekannt sind. Wann diese Tonschrift entstanden, und von wem sie zuerst ausgebildet wurde, darüber fehlen die Nachrichten. Es lässt sich aber mit Bestimmtheit nachweisen, dass schon zur Zeit des Papstes Gregor M. mit diesen Neumen notirt wurde, und dass sie sich, selbst nach Erfindung unserer Note, in der römisch-katholischen Kirche noch bis

---

*) *De cantu et musica sacra* — auctore *Martino Gerberto.* T. I. II. in 4. Typis S. Blasianis 1774. (Bd. I. pag. 1.)

**) *Ueber die Musik der neuern Griechen nebst freien Gedanken über die altegyptische und altgriechische Musik*, von *R. G. Kiesewetter.* Leipzig, 1838. (in 4.) pag. 9. ff.

***) Manches Interessante über die neugriechische Tonschrift liefert *Fétis* in dem seiner *Biographie universelle des musiciens* vorgedruckten *Résumé philosophique de l'histoire de la musique.* Paris 1835. — Unter anderm deutet er pag. LXX. auf eine Aehnlichkeit der dem Joh. v. Damascus zugeschriebenen Tonzeichen, mit den demotischen (populären) Schriftzeichen des alten Egyptens, und folgert daraus eine Verwandschaft der Musik der Griechen und Egypter. Hierüber vergl. *Kiesewetter's* oben angeführte Schrift, pag. 17 ff.

*in's XV. Jahrhundert im Gebrauche erhalten haben. — Es wurde bisher ziemlich allgemein und für ganz ausgemacht angenommen, dass Gregor M. die ersten sieben Buchstaben des lateinischen Alphabets, die er als Tonbenennung einführte, auch zur Tonschrift angewendet habe.**) *So lange nun kein Ueberbleibsel eines notirten Kirchengesanges aus jener Zeit vorgezeigt werden konnte, musste man die Behauptung, dass Gregor mit Buchstaben notirt habe, auf sich beruhen lassen. Marpurg in seiner Krit. Einl. in die Gesch. d. Musik, (S. 191) deutet schon darauf hin, dass wahrscheinlich noch musikalische Handschriften aus der Zeit Carl's des Grossen in den Abteien zu St. Gallen und zu Reichenau vorhanden wären, welche über die fragliche Notation aus jener und wahrscheinlich auch aus früherer Zeit, genauen Aufschluss geben könnten. Diesem fleissigen Forscher war es aber noch nicht möglich, in den Besitz solcher Handschriften zu gelangen. Erst in ganz neuer Zeit ist es den Nachforschungen des K. K. Regierungsrathes und beständigen Sekretärs der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien, Herrn Jos. Sonnleithner, gelungen, einem alten Ueberbleibsel notirten Kirchengesanges genau auf die Spur zu kommen, und sich den Besitz eines getreuen Facsimile von einem Fragment eines unmittelbar von dem eigenen Antiphonar Papst Gregor's M. abgenommenen Exemplars zu verschaffen.***) *Dieses im VIII. Jahrh. unter Papst Hadrian I. geschriebene Exemplar — das äl-*

---

*) „Die in Ausführung der Musik mit den vielen griechischen Buchstaben verbundene Schwierigkeit der Notation bewog die Lateiner, die griechischen Buchstaben abzuschaffen und die funfzehn ersten Buchstaben ihres Alphabets einzuführen. Als man nach der Zeit, unter der Regierung des Papstes Gregór M., bemerkte, dass, weil die mit h, i, k, l, m, n, o, p, angezeigten Töne nichts anders als eine Wiederholung der ersten Octave waren, so wurden solche abgeschafft und nur die sieben ersten beibehalten." So schreibt *Marpurg* in seinen ***histor. kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik.*** 5 Bände, Berlin 1754—1778. (Bd. 2. pag. 283.) Ohne Zweifel sind unter den Lateinern nur solche Schriftsteller zu verstehen, die, wie Boetius, anstatt der langen griechischen Benennungen für die einzelnen Töne, im Texte eine Abkürzung mit Buchstaben gebrauchten.

) Ueber die Tonschrift P. Gregor's M., findet sich ein Aufsatz von Herrn Hofrath ***R. G. Kiesewetter* in Wien, in der ***Allg. Leipz. Mus. Zeitung vom J.*** 1827. (Nr. 25, 26, 27.)

teste bisher aufgefundene Ueberbleibsel notirten lateinischen Kirchengesanges — befindet sich in einer antiquarisch äusserst werthvollen Kapsel, auf der Bibliothek des Stiftes von St. Gallen (unter der Nummer 359). Auf welche Weise dieses Exemplar durch einen päpstlichen Sänger jener Zeit, Romanus, nach St. Gallen gekommen ist und andere darauf bezügliche höchst interessante Nachrichten findet man in dem eben bezeichneten Aufsatze, aus welchem hier auszugsweise Einiges mitgetheilt wird. — Als Carl der Grosse im Jahre 774 oder 786 in Rom war, um dort seine Andacht zu verrichten, bat er sich, nach einem Wettstreit zwischen den von ihm mitgebrachten Sängern und denen der päpstlichen Kapelle, in welchem die letztern den Vorzug erhielten, vom Papste Hadrian I. einige Sänger aus, welche in Gallien den wahren römischen Gesang lehren sollten. Der Papst sandte dem Kaiser 2 Sänger, Petrus und Romanus; der erste kam nach Metz, der andere musste Krankheits halber in St. Gallen verweilen, wo er dann auf Befehl des Kaisers seine Gesangschule einrichtete. Romanus hatte eine getreue Kopie des Antiphonars S. Gregor's mitgebracht. So wie in Rom das eigene Antiphonar des Papstes vor dem Altar des heil. Petrus, in einer Kapsel oder Theca, als Authenticum zur Berichtigung jeder im Laufe der Zeit sich einschleichenden Abweichung, an einer Kette befestigt, zu Jedermanns Einsicht bewahrt wurde: so legte Romanus — ehe er nach Rom zurückkehrte — bei der Abtei St. Gallen sein Exemplar zu gleichem Zwecke, in einer zierlichen Theca, vor dem Altar der h. Apostel Petrus und Paulus, nieder.

Das Facsimile, welches sich im Museum der genannten Gesellschaft in Wien befindet, enthält die zwei ersten Seiten des St. Gallischen Codex. Der Text ist mit lateinischen Lettern geschrieben; der Gesang über dem Texte aber weder mit den von uns sogenannten Noten, noch mit den vermeintlichen Buchstaben Gregor's M. bezeichnet, sondern mit jenen weiter oben erwähnten Neumen. Diese Neumen dienten nicht an und für sich zur Bezeichnung irgend eines bestimmten Tones, z. B. A B C, sondern das Steigen oder Fallen der Stimme wurde durch höhere oder tiefere Stellung des Zeichens angedeutet; die zusammengesetzten Neumen aber dienten sogar zur Bezeichnung ganzer Tongruppen. Die in Burney's Gesch. der Mus. (Theil 2. pag. 40.) aus einem Missale des IX. Jahrh. entlehnten Beispiele, haben in der Schrift

und in der Notation die grösste Aehnlickeit mit dem Wiener Facsimile. — Andere Beispiele der Notation mit Neumen findet man in dem Werke des Fürstabt Gerbert: de Cantu et musica sacra, Th. II., in des P. Martini: Storia della Musica (Bologna 1757—1781. 3 *Tom. in* 4.), *in Forkel's Allg. Gesch. d. Mus. Bd.* 2.

In dem Exemplar zu St. Gallen sind über und unter der Notation des Gesanges kleine lateinische Buchstaben beigefügt. — Die Bedeutung dieser Buchstaben verdanken wir einem Mönche in St. Gallen, Notker oder Notger Balbulus († 912), *der sie auf Verlangen einem Freunde in einer Epistel erklärte, die der Fürstabt Gerbert in seinen Script. eccl. de musica* (3 *vol. S. Blasien* 1784. *in* 4.), *Theil* 1. *pag.* 95 *u.* 96, *hat abdrucken lassen.**) *Aus der Erklärung sieht man deutlich, dass diese Buchstaben nicht dazu gedient haben, um irgend einen Ton zu bezeichnen, sondern vielmehr (wie in unserer Notenschrift die Buchstaben f, p, u. s. w. für piano und forte), um besondere Arten des Vortrags anzuzeigen.***)

Dass die Neumen (*auch Nota Romana genannt*) *nicht nur eine sehr schwer zu lesende, sondern auch eine höchst unbestimmte und gar manchen Vieldeutigkeiten unterworfene Tonschrift gewesen seyn müssen, lässt sich nicht bezweifeln. Auf die Willkühr, die mit der Bedeutung der Neumen verbunden wurde, bezieht sich unter andern eine Stelle in dem Traktat des Joannes Cottonius (im XII. Jahrh.), den der Fürstabt Gerbert im* 2. *Bd. pag.* 230 *u. f. d. a. W. mittheilt.* (*Cap. XXI. pag.* 257 *u. f.*) *Mit andern Worten heisst es hier: „In Folge der unregelmässig geschriebenen Neumen geschieht es, dass Jeder dieselben nach Gutdünken erhöht oder vertieft, und dass z. B. an einer Stelle, wo du die kleine Terz oder die Quarte singst, ein Anderer die grosse Terz oder die Quinte nimmt, und dass endlich ein Dritter wieder von euch Beiden abweicht. Wenn sich nun der Eine auf die Anweisung seines Lehrmeisters Trudo bezieht, so beruft sich der Andere auf*

---

*) In *Marpurg's Krit. Einleit. in die Gesch. d. Mus.*, steht dieser Brief pag. 190; in *Forkel's Geschichte* Th. 2. pag. 299.

**) A. Ut altius elevetur, admonet.

B. secundum litteras, quibus adjungitur, ut bene, multum extollatur, vel gravetur, sive teneatur, belgicat.

C. Ut cito, vel celeriter dicatur, certificat, u. s. w.

den Magister Albinus, und der Dritte meint, dass sein Lehrer Salomon ganz anders singe. Kurz, selten sind drei in Ausführung eines Gesanges gleicher Meinung, viel weniger also tausend, weil ohne Zweifel, wenn jeder seinem Lehrer den Vorzug giebt, eben so viele verschiedene Singarten entstehen müssen, als in der Welt Lehrer sind, u. s. w.“ Bei dem Zustande einer solchen Notation konnte Guido Aretinus mit gutem Rechte von den Sängern seiner Zeit sagen, dass sie „ewige Lehrlinge wären, die nie ans Ziel der Kunst gelangten.“ — Eine wesentliche Verbesserung der Neumenschrift wurde durch Anwendung von horizontalen Linien über der Textzeile herbeigeführt. Im Anfange bediente man sich einer einzigen Linie und schrieb die Neumen auf, unter und über derselben. Diese Schreibart soll im IX. oder X. Jahrh. zuerst vorkommen; dann brauchte man zwei Linien, eine rothe und eine gelbe, die auch als f und c Schlüssel dienten; zwischen diese Linien wurden die innerhalb der Quinte f—c liegenden Töne, **g**, **a**, **b**, *höher und tiefer geschrieben. Zu diesen Linien fügte Guido noch zwei andere, eine unter* **f**, *und die andere zwischen* **f** *und* **c**. *Durch Benutzung der Linien und Zwischenräume erhielt nun jeder Ton seinen bestimmten Platz.* *)

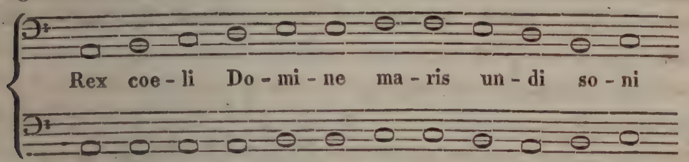
Vor der allgemeinen Einführung der Notenschrift in Punkten und viereckigen Figuren, erschöpfte man sich in allerlei Erfindungen einer Buchstabenschrift zur Notation, die aber nicht zur allgemeinen Aufnahme gelangten. So erdachte unter Andern Hucbaldus, ein Mönch aus St. Amand in Flandern (starb 930), *eine Tonschrift mit einem stehenden, liegenden, umgekehrten und auch verzerrten f, und mit einigen andern Zeichen, die sämmtlich Töne anzeigten. Die Textsylben schichtete er zwischen horizontalen Linien auf, zwischen denen zu Anfang derselben das Tonzeichen stand, dann deutetete er noch durch die Buchstaben T u. S, tonus und semitonus an. — Folgendes Beispiel eines zweistimmigen Gesanges ist aus des Fürstabt Gerbert Script. eccl. de mus. Th.* 1. *pag.* 169 *genommen.*

---

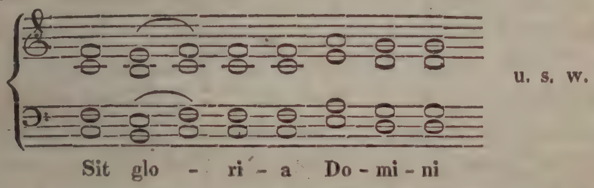
*) *Kiesewetter*, Gesch. d. europ. abendländ. Mus. pag. 114.

	F	maris/ *)
T.	E	mine/ im\
T.	D	do di
S.	C	li/ maris\ \ ni
T.	B	coe/ mine/ un\ so/
T.	A	Rex/ coeli do/ di
T.	G	

In unsern Noten, ohne Rücksicht auf die Zeitdauer derselben, dargestellt:



Ein umfangreicheres Beispiel in dieser Notation findet sich am a. O. p. 166., *wo der Text zwischen* 16 *Linien, ähnlich, wie in der mitgetheilten Probe, aufgethürmt ist, um einen vierstimmigen Gesang zu notiren, in welchem mit der Bassstimme, die sich im Umfange einer Quinte bewegt, der Tenor in Quarten, der Alt in Octaven, und der Discant wieder mit dem Alt in Quarten, in gleicher Bewegung fortschreitet; z. B.* **) (*in heutigen Noten*):



Aus diesen Beispielen kann man sich beiläufig einen Begriff von den frühesten Versuchen der harmonischen Verbindung verschiedener Stimmen machen.

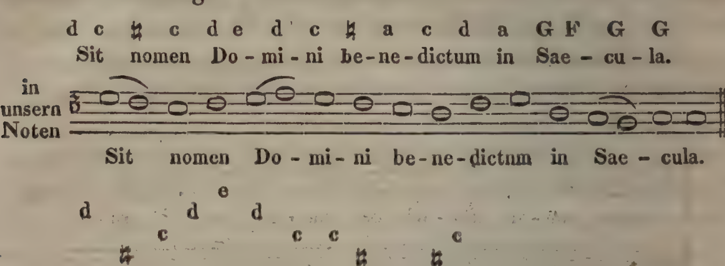
Eine andere Art der Notation mit Buchstaben versuchte G u i d o A r e t i n u s, *dessen erfinderischer Kopf immer auf Neuerun-*

---

*) Die verschieden geformten f und einige andere Zeichen, die sich nicht unter den heutigen Typen finden, fehlen in dieser Kopie, und sind deshalb durch unsere Buchstaben ersetzt.

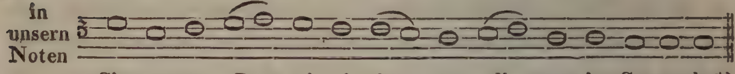
**) Andere Beispiele in dieser Notation nebst der Uebertragung in unsere Tonschrift giebt *Forkel* in seiner *Gesch. d. Mus.* Bd. II. pag 306 u. f.

gen kam; er bediente sich ausser der von ihm angepriesenen zierlichen Neumenschrift mit Linien, der Buchstaben über der Textzeile, und schrieb sie bald in einer geraden Linie fortlaufend, bald steigend oder fallend, um das Steigen und Fallen der Stimme deutlicher anzuzeigen. Z. B.:



G G G

Sit nomen Do - mi - ni be - ne - di - ctum in Sae - cu - la.



Sit nomen Do - mi - ni be - ne - di - ctum in Sae-cu-la.*)

Von allen diesen Proben und Versuchen, besonders von der Notation mit Buchstaben, hat die römisch-katholische Kirche keinen Gebrauch gemacht; sie blieb vielmehr noch lange nach Erfindung und Verbreitung der sogenannten Mensuralnoten bis in's XV. Jahrhundert, wie schon angeführt wurde, ihrer Neumenschrift getreu.

Die ersten Versuche einer Notation, aus Punkten und Buchstaben (letztere aber nur als Schlüssel zu Anfang) auf Linien, fallen in's X. Jahrhundert, also vor Guido, welcher daher, wenn er auch Punkte als Tonzeichen in seiner Neumenschrift anwandte, nicht der erste Erfinder derselben genannt werden kann; eben so wenig kann er für den ersten Erfinder des Liniensystems gehalten werden, da schon vor seiner Zeit Hucbald sich desselben bedient hatte. **)

Es ist demnach ausgemacht, dass den bisherigen Annahmen: St. Gregorius M. habe mit Buchstaben notirt, und Guido habe unsere Notenschrift erfunden, ein eben solcher Irrthum zum Grunde liegt, als der Behauptung, dass Johannes de Muris (der im XIV. Jahrh. lebte) der Erfinder der Noten sei.

---

*) Vergl. *Forkel's Gesch. d. Mus.* II. pag. 181.

**) Vergl. das angef. Werk. Bd. II. pag. 274.

Das bis jetzt als ältestes bekannte Beispiel einer Notation in Punkten auf Linien, theilt K i r c h e r *in seiner Musurgia* (*Band I. pag.* 213.) *mit, und* F o r k e l *in seiner Gesch. d. M. Th. II. pag.* 275.; *es gleicht im Allgemeinen dem hier eingeschalteten, welches ebenfalls in Kircher's Werk pag.* 214. *und auch in* B u r n e y's *Geschichte der Musik, Th. II. pag.* 38, *vorkommt. Beide Beispiele unterscheiden sich durch die Anzahl der Linien; in dem einen kommen* 8, *in diesem nur* 7 *Linien vor.*



Burney beruft sich bei dieser Gelegenheit auf eine Aeusserung des V i n c e n z i o G a l i l e i*), *welcher diese Art der Notation in einem alten Manuscripte gefunden haben will* **).

Die Anzahl der Linien überhaupt war in der ersten Zeit ihrer Anwendung eben so verschieden, als ihr Gebrauch, und es fand sich keine allgemeine Uebereinstimmung unter den Musikern darin. Einige gebrauchten e i n e *Linie, andere* z w e i *und mehr; einige schrieben nur* a u f *den Linien, Guido aber benutzte die* Z w i s c h e n r ä u m e; *die grosse Anzahl von Linien, nemlich von acht und zehn dergleichen, hat sich sogar bis in das XVII. Jahrh. erhalten; in den liturgischen Büchern der röm. kathol. Kirche kommen meistens nur* 4 *Linien zur Anwendung. Der Gebrauch*

---

*) Vater des berühmten Mathematikers Galileo Galilei; er schrieb unter andern ein Werk unter dem Titel: *Della Musica antica e moderna etc.* In Firenze 1602. 1581. In demselben heisst es pag. 36: *Die praktischen Musiker bedienten sich in der Zeit kurz* v o r *Guido solcher sieben Linien zur Notation.*

**) Der Gebrauch dieser Punkte zur Bezeichnung der Töne veranlasste die Benennung K o n t r a p u n k t; wenn nemlich zu einem in Punkten aufgezeichneten Gesange eine andere Stimme in Punkten gesetzt wurde, so entstanden Punkte g e g e n Punkte.

mehrerer Linien führte auf die Anwendung der Schlüssel, um eine Linie für einen bestimmten Ton zu bezeichnen und danach die andern Töne auf dem Liniensystem zu bestimmen. Anfangs bediente man sich roth und gelb gefärbter Linien oder schrieb vor jeder Linie einen Buchstaben als Schlüssel, und hatte also bei einem Liniensystem von 15 Linien eben so viele Buchstaben nöhig.

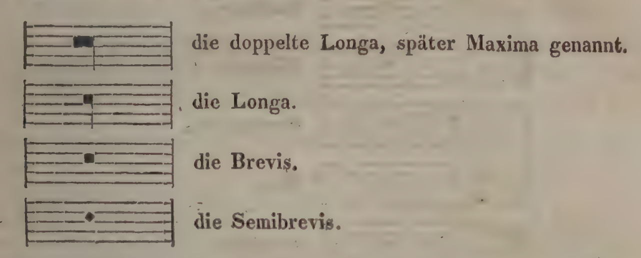
Die Zeit der ersten Anwendung der Punkte in den Räumen zwischen den Linien lässt sich nicht genau bestimmen; eben so wenig lässt sich mit Bestimmtheit die erste Entstehung der, mit Rücksicht auf ihre verschiedene Zeitdauer, verschiedenen Figuren der Noten angeben. Die Mensuralnoten (Noten von bestimmtem Zeitwerth und in einem bestimmten Verhältniss der Dauer unter einander) müssen indessen spätestens kurz nach Guido's Zeit zur Anwendung gekommen sein.

Franco von Cöln ist der älteste Schriftsteller über Mensuraltheorie, den wir kennen. Seine Abhandlung über diesen Gegenstand: Musica et cantus mensurabilis, die der Fürstabt Gerbert im dritten Bande seiner Script. de musica etc. mittheilt, zeugt von einer bereits bedeutend vorgeschrittenen Praxis im Vergleich zu den praktischen Versuchen aus der Zeit Guido's, welcher noch nicht einmal die Note kannte, sondern von allen zu seiner Zeit üblichen Notationen, der seinigen mit Buchstaben den Vorzug gab. Ueber die eigentliche Lebenszeit Franco's, des Mensuralisten, hat bisher ein Dunkel geherrscht; man hat ihn nemlich mit dem Scholastikus Franco von Lüttich verwechselt, und da dieser im XI. Jahrhundert lebte (auch ein Zeitgenosse Guido's war), die Theorie der Mensuralnote auch aus jener Zeit her datirt. Durch eine gründlich gelehrte Abhandlung des Herrn Hofrath Kiesewetter in Wien) „Ueber Franco von Cöln und die ältesten Mensuralisten" ist aber nunmehr festgestellt, dass der Scholastikus Franco in Lüttich nicht der Mensuralist Franco sei, und dass die Lebenszeit des Letztern erst in den Anfang des XIII. Jahrhunderts fällt, und sich also auch erst aus dieser Zeit*

---

*) *Allg. Leipz. Mus. Zeitung vom Jahre* 1828, Nr. 48, 49, 50. — Herr Prof. *Fétis* tritt der Meinung *Kiesewetter's* nicht bei, hat aber bis jetzt noch keinen gründlichen Beweis dagegen geführt und eben so wenig seine Annahme mit hinlänglichen Gründen unterstützt, dass nemlich Franco von Cöln im XI. Jahrhundert gelebt habe. Vergl. *Fétis: Biographie universelle des Musiciens.* Tome IV (à Paris 1837.) Artikel Francon.

die Lehre der Mensuraltheorie herschreibt. Da dieser Franco sich auf A e l t e r e beruft, ,,welche schon manches Gute über die Mensur gesagt haben,‘‘ so lässt sich annehmen, dass bereits im Anfange des XII. Jahrhunderts Versuche in der Figuralmusik durch Anwendung verschiedener Notenfiguren gemacht sein müssen. *) *Franco's Notenfiguren sind folgende vier:*



Auch des Punktes hinter einer Note zur Verlängerung derselben bedient sich Franco, z. B.

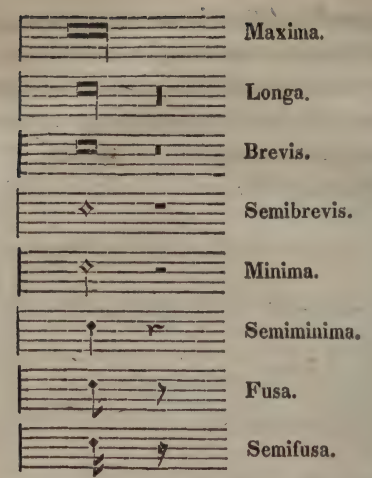


Diese Figuren wurden entweder einzeln jede für sich geschrieben, oder zwei und mehrere Noten wurden mit einander verbunden; letztere nannte man L i g a t u r e n. Die Lehre von der Mensuralnote wurde nach Franco's Zeit immer mehr ausgebildet, unter Andern besonders von M a r c h e t t u s v o n P a d u a und J o h a n n e s d e M u r i s, zwei Schriftsteller aus dem Ende des XIII. und dem Anfange des XIV. Jahrh., deren Traktate Gerbert ebenfalls am a. O. mittheilt. Anfangs bediente man sich nur der gefüllten Noten, zu denen noch eine Minima (eine geschwänzte Semibrevis: ♩) hinzukam. Noch später liess man die Köpfe der früheren Noten in der Figuralmusik ungefüllt, schrieb in sogenannten w e i s s e n und s c h w a r z e n Noten, und bildete folgende Zeichen: **)

---

*) Einen Auszug aus Franco's Traktat findet man in *F o r k e l's Allg. Gesch. d. Mus.* Bd. II. pag. 393 u. ff. — In dem Gerbert'schen Abdruck sind die Notenbeispiele wahrscheinlich nach einem sehr mangelhaften Manuscript kopirt — sie passen nicht immer zu den vorangehenden Erklärungen im Texte — wodurch die Theorie Franco's an manchen Stellen sehr unverständlich bleibt. —

**) In den Gesangbüchern der römisch-katholischen Kirche kommen nur gefüllte Noten vor.



Die Geltung dieser Noten und der ihnen gleichgeltenden Pausen hing vom Tempus ab, welches entweder perfectum oder imperfectum war. Das Tempus perfectum (unser ungleicher oder Tripeltakt) wurde vollkommen genannt nach der Zahl 3, als des Inbegriffs der heiligen Dreieinigkeit; tempus imperfectum ist unser gleicher Takt.

Im Tempus perfectum waren in der Maxima 3 Longae, 6 Breves, 12 Semibreves enthalten u. s. w. Im Tempus imperfectum kamen auf eine Maxima 2 Longae, 4 Breves, 8 Semibreves u. s. w.

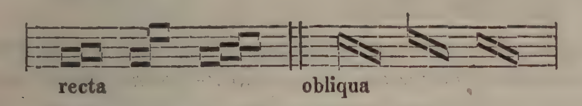
*Von der Zeit an, in welcher sich die ersten künstlichen Kontrapunktisten in den Niederlanden auszeichneten *), wurde die Theorie der Mensur (des Taktes) **) und der Ligaturen immer verwickelter. Um wenigstens einen Begriff von den Ligaturen zu geben, mögen hier folgende Andeutungen einen Platz finden. —*

---

*) Ueber diese Periode der Tonkunst vergl. die gekrönten Preisschriften von *Kiesewetter* und *Fétis: Ueber die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst etc.* Amsterdam 1829. in 4.

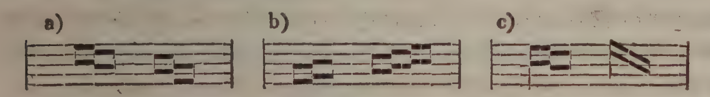
**) Die Taktart (das tempus) wurde durch verschiedene Figuren und durch Ziffern zu Anfang eines Tonstückes angezeigt. Von den älteren Figuren, die man nebst ihrer Bedeutung in des *Angelo Berardi Documenti armonici* (Bologna 1687. in 4.), lib. III. pag. 170—171, finpet, ist in unserer Notenschrift nur der halbe Zirkel (durchstrichen und undurchstrichen), C und ₵, beibehalten worden.

Unter Ligaturen versteht man solche Notenfiguren, die durch zwei oder mehrere an einander geschriebene Noten entstehen und anzeigen, dass die bezeichneten Töne mit einander verbunden werden sollen; in der heutigen Tonschrift ist hierzu der Bindungsbogen, ⌒, eingeführt. Die Ligaturen sind nach ihrer äusseren Form zweifach verschieden; entweder Ligatura recta (auch quadrata), oder Ligatura obliqua.



Nur die Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis kommen in Ligaturen vor.

Die Bedeutung der Ligaturen wurde den Schülern, damit sie leichter lernen sollten, in Versen gelehrt; z. B. die Regeln über die erste Note folgender Ligaturen:



a. Prima carens cauda, longa est pendente secunda,
Wann d'erste Nota hat kein Strich
Und die, so folgt, hengt unter sich,
So soll sie gelten alleweg
Eine Longam oder vier Schläg. (vier ganze Noten).

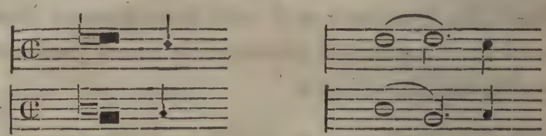
b. Prima carens cauda, brevis est scandente secunda.
Wann d'erste Nota hat kein Strich,
Und die, so folgt, steigt über sich,
So soll sie gelten alleweg
Eine Brevem oder zween Schläg.

c. Estque brevis caudam si levis parta remittit.
Wann an der linken Seit ein Strich
Die Not lest gehen unter sich,
Ein Brevem man sie nennen thu,
Und ihr zween Schläge schreibe zu. *)

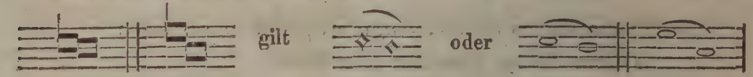
---

*) Aus *Henrici Fabri Musicae compendium*, herausgegeben von Melchior Vulpius. Jenae, 1636. in 12. (pag. LVIII—.)

In den bisherigen Beispielen kommen nur ungefüllte (weisse) Noten vor, es giebt aber auch Ligaturen von gefüllten und ungefüllten Noten, wie in dem folg. Beispiele, wo die Geltung in unsern Noten daneben gesetzt ist:



Ob die gebundene schwarze Note ein Viertel oder ein Drittel ihres Werthes verliert, hängt vom Tempus ab. — Eine Anzahl gefüllter Semibreven im Tempus imperf. deutet auf ein andres Tempus hin. Aus dem Bisherigen ergiebt sich unter andern, dass in Ligaturen der einer Note angefügte Strich eine andere Geltung hervorbringt, als sie ihrer Figur nach haben sollte; so wird z. B. in der Ligatur die Brevis, welche links aufwärts einen Strich erhält, dadurch nicht zur Longa, sondern der Strich zeigt nur an, dass sie mit der angehängten Brevis gebunden werden soll, und dass sie mit ihr zusammen den Werth e i n e r *Brevis, jede einzelne also den Werth einer Semibrevis bekommt.*



Auch eine einzelne Note kann eine Ligatur andeuten; z: B. die letzte Maxima in einer Stimme, die so lange ausgehalten wird, bis die andern Stimmen zu Ende sind. — In manchen Ligaturen wird auch durch Z i f f e r n *über oder unter den einzelnen Noten der Werth derselben angedeutet, z. B.:*)*



*) Eine ausführliche Abhandlung über die Notenschrift des XVI. u. XVII. Jahrhunderts, so weit sie zum Verständniss der damaligen Notendrucke und der Tabulatur denjenigen nöthig ist, welche sich mit Uebertragung älterer Noten in unsre heutige Partitur beschäftigen wollen, behalte ich mir noch vor, um sie später, wenn nicht anderswo, in der Einleitung zur Lehre des Kontrapunktes mitzutheilen, falls nicht bis dahin schon das von Herrn *Fétis* versprochene Werk: *Histoire de toutes les notations de la Musique* erschienen und dadurch dem bisherigen Bedürfniss abgeholfen sein sollte. Vergl. dessen *Biographie universelle des Musiciens.* Tome IV. pag. 115.

Die Ziffern haben auch noch andere Bedeutungen. Wenn z. B. 3 Semiminimae sich einander folgen und die Ziffer 3 darunter steht, so wird dadurch angezeigt, dass die beiden ersten Noten ihre ursprüngliche Geltung behalten, die dritte aber zu einer halben Note werden soll, z. B.:



Diese wenigen Beispiele werden hinreichend sein, um einigermassen einen Begriff von dem complicirten Systeme der Ligaturen zu geben.

Alle frühern Schreibarten der Ligaturen sind nach und nach durch Einführung der Bindebogen und des Punktes, der hinter einer Note nur die Verlängerung derselben anzeigt, ausser Gebrauch gekommen. *) *Die viereckigen Figuren wurden endlich rund, und so entstand aus der frühern Notenschrift die heutige, deren vollkommene Ausbildung das Werk mehrerer Jahrhunderte gewesen ist. Aus der älteren Notenschrift, und noch zur Zeit der modernen, bediente man sich in manchen Gegenden Deutschlands zur Aufzeichnung einer Partitur häufig der sogenannten deutschen Tabulatur; diese Notation besteht in Buchstaben, welche die Tonhöhe andeuten, und in einigen andern Zeichen, die zur Bestimmung der Dauer der Töne dienen, z. B.* | ⊢ ⸢ 丰 卌 *u. a. Manche in dieser Notation geschriebene Partituren bieten dem Kenner, der sie zu entziffern weiss, vortreffliche Kompositionen. Eine kurze, aber deshalb auch nicht hinreichende Anleitung zum Verständniss der Tabulaturen, findet man in J. S. Petri's Anleitung zur praktischen Musik (Leipzig 1782, in 4.), pag. 89 u. ff.; ferner im 90. der kritischen Briefe über die Tonkunst (eine fortlaufende Zeitschrift von Marpurg. Berlin 1759 in 4.)*

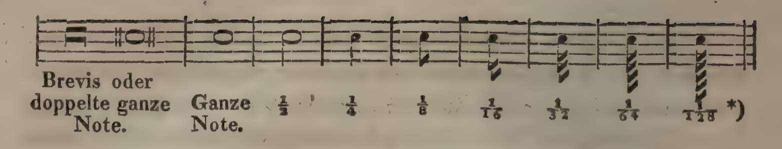
Unsere heutige Tonschrift. **)

In Rücksicht auf die verschiedene Zeitdauer der durch Noten vorgestellten Töne, sind die Noten ihrer Form nach verschieden, z. B.

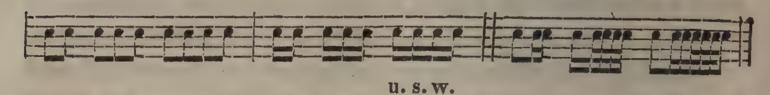
---

*) In der älteren Notenschrift hatte der Punkt zwischen den Noten eine vierfache Bedeutung. Vgl. *Zarlino Istit. arm.* P. III. cap. 70. (pag. 338. ed. 1573.)

**) Von Versuchen, ohne Anwendung der Linien mit Figuren zu notiren, die unsern halben und Viertelnoten ähneln, oder gar nur in Zahlen



Jede dieser Noten enthält den doppelten Werth der ihr nächstfolgenden Note. Wenn mehrere $\frac{1}{8}$ oder kürzere Noten auf einander folgen, so können sie auf folgende Art mit einander verbunden werden:

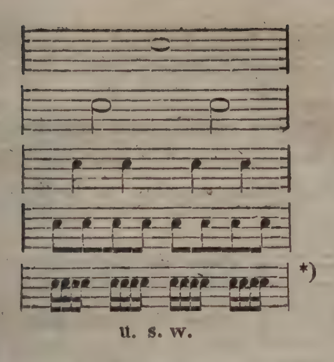


Die bestimmte Dauer der kleineren Noten hängt von dem Werthe der grösseren Note ab, als deren Theile jene betrachtet werden. Wenn man z. B. die ganze Note ihrem Zeitwerthe nach bestimmt hat, so enthält sie 2 halbe Noten, oder $\frac{4}{4}$ oder $\frac{8}{8}$ u. s. w., die zusammengenommen denselben Werth ausmachen.

---

zu schreiben, ist hier nicht die Rede, weil alle diese Schreibarten keine Anerkennung gefunden haben. Wem darum zu thun ist, sich damit bekannt zu machen, der findet in dem *Essai sur la musique von* L a b o r d e (Paris 1780. I—IV. in 4.) im dritten Bande unter den Artikeln Rousseau, Demoz und Souhaitty manche darauf bezügliche Angabe. —

*) Das Zeichen für die $\frac{1}{4}$ Note bleibt unter Umständen, wo nur $\frac{3}{4}$ einen ganzen Takt ausmachen, dasselbe. Strenge genommen sind im dreitheiligen Takte die drei einzelnen Theile des Taktes jeder $\frac{1}{3}$ desselben; man nennt sie aber nicht Drittel-, sondern Viertelnoten und schreibt sie nach mit dem Zeichen der Viertelnote. Eben so gebraucht man die halbe Note im $\frac{3}{2}$ Takt, die Achtelnote im $\frac{3}{8}$ Takt u. s. w. Dadurch ist die Tonschrift vereinfacht, weil man sonst besondere Zeichen für $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{9}$ u. s. w. annehmen müsste. — In der ältern Notenschrift macht der Strich an manchen Noten, je nachdem er entweder an der linken oder an der rechten Seite abwärts oder aufwärts gerichtet war, einen Unterschied in der Geltung der Note. In unserer Notenschrift fällt die verschiedene Bedeutung des Striches weg.



u. s. w.

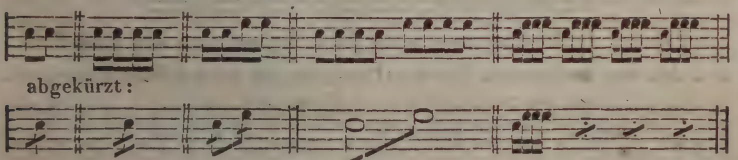
Um die Eintheilung der Noten nach ihrer Zeitdauer leichter und bequemer übersehen und berechnen zu können, zieht man kleine senkrechte Linien durchs Liniensystem von der obersten bis zur untersten Linie:



die Taktstriche genannt werden. **) Die zwischen solchen zwei Strichen stehenden Noten nehmen entweder allein oder mit Zuzählung gewisser Zeichen (Schweigezeichen oder Pausen genannt) eine bestimmte Zeit — Taktzeit — ein. ***) — Die in unserer Tonschrift vorkommenden Zeichen für die verschiedenen Pausen sind folgende:

---

*) Bei Achtelnoten und kleineren bedient man sich in der Schreibart oft einer Abkürzung; z. B.

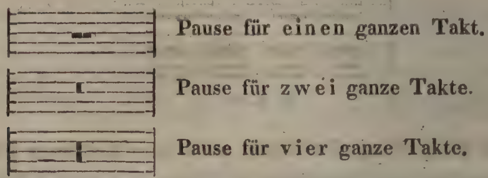


**) Diese senkrecht durchs ganze Liniensystem gezogenen Striche bedeuten in der älteren Notenschrift, wo sie auch häufig mit einem Punkte und einem kleinen Bogen versehen sind, z. B. eine Generalpause. Als Taktstriche sind sie in Deutschland in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. eingeführt; statt derselben steht in einigen wenigen Notendrucken aus dieser Zeit ein Komma auf der mittlern Linie des Notensystems, z. B.

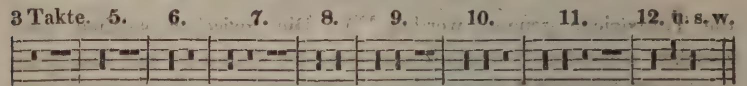
***) Das Wort Takt bedeutet in der Musik: 1) die abgemessene Bewegung der Töne eines Tonstückes nach einem angenommenen Zeit-



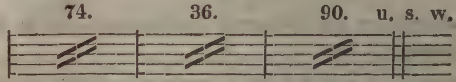
Das durch diese Zeichen oder Pausen angedeutete Schweigen nennt man **pausiren**. Wenn längere Zeit pausirt werden soll, als durch die bisherigen Pausen angedeutet wurde, so bedient man sich folgender Zeichen:



über oder unter welchen zuweilen noch durch Ziffern die Zahl der zu pausirenden Takte angedeutet wird. Diese drei Zeichen werden auch in verschiedenen Zusammenstellungnn angewandt, um eine Menge zu pausirender Takte anzuzeigen, z. B.



Auch hier werden meistens Ziffern zu mehrerer Deutlichkeit gebraucht. Eine sehr grosse Anzahl zu pausirender Takte wird gewöhnlich auf folgende Weise angedeutet



Als Zeichen der Verlängerung einer Note bedient man sich eines Punktes, der, von geringerem äusseren Umfange, als ein gefüllter Notenkopf, diesem zur rechten Seite steht. Ein solcher Punkt zeigt an, dass die Note, welcher er folgt, um die Hälfte ihres ursprünglichen Werthes verlängert werden soll; z. B.

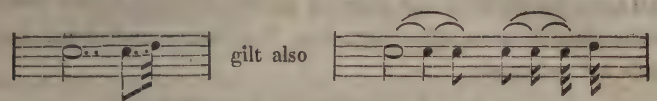


die erste dieser Noten, eine punktirte halbe Note, gilt also 3 Viertel; die zweite, eine punktirte Viertelnote, gilt 3 Achtel; u. s. w.

---

masse (Tempo). 2) Die Eintheilung der Tonstücke in kleinere unter sich gleiche Zeitabschnitte, die insbesondere Takte genannt, und durch die Taktstriche von einander abgesondert werden. — Die ausführliche Lehre vom Takte, von den verschiedenen Taktarten, den Takttheilen u. s. w. folgt später.

Wenn neben einem Punkte, welcher die vorhergehende Note verlängert, noch ein anderer Punkt zur rechten Seite desselben steht, so verlängert der zweite Punkt den Werth des ersten Punktes um die Hälfte und wird mit zum Werthe der Note gerechnet, z. B.



Dieser Punkt dient, wie das gegebene Beispiel anzeigt, zur Abkürzung in der Notenschrift. —

Ausser dieser Bedeutung hat der Punkt, wenn er nicht neben einer Note steht wie in den bisherigen Beispielen, noch folgende Bedeutungen.

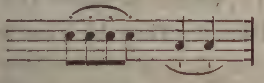
a) über oder unter einer Note zeigt er an, dass sie kurz abgestossen werden soll; in dieser Bedeutung kommt er häufig über Noten, die von geringerer Zeitdauer sind und schnell hinter einander folgen.



Ueber oder unter Noten in einem langsamen Tempo, bedeutet er kurze und bestimmte Intonation, die auch häufig durch kleine Striche angedeutet wird:



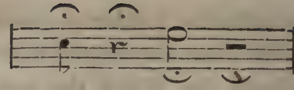
Wenn solche Punkte oder Striche unter einem Bogen stehen, z. B.



so wird dadurch angezeigt, dass das Abstossen der Noten nicht sehr merklich sein soll. Der Bogen allein, über oder unter einigen Noten, zeigt an, dass sie, ohne abzusetzen, mit einander verbunden werden sollen, z. B.



b) Ein Punkt mit einem kleinen Bogen (Corona) bedeutet, dass auf der Note oder Pause, welche durch ihn bezeichnet wird, länger ausgehalten werden soll, wie es nach dem einmal angenommenen Tempo die Note oder Pause erfordert. Man nennt ein solches Zeichen eine Generalpause oder einen Halt.



c) Als Wiederholungszeichen wird der Punkt zwischen mehreren Linien des Systems und meistens neben zwei senkrechten Strichen, welche einen grössern Abschnitt eines Tonstückes andeuten, auf folgende Art gebraucht:



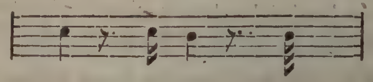
In der Regel wird hierdurch angezeigt, dass der Abschnitt des Tonstückes, der durch den Doppelstrich bezeichnet ist, ganz wiederholt werden soll.

Der Punkt, welcher zur Verlängerung der Note angewandt wird, wird zu diesem Zwecke auch bei der halben Taktpause und bei kleineren Pausen gebraucht, und in diesem Falle, wie bei der Note, zur rechten Seite der Pause geschrieben.

Folgendes Beispiel



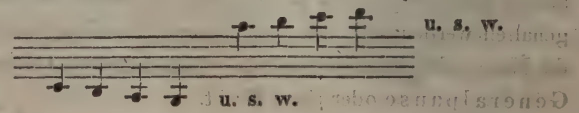
kann daher mit Anwendung des Punktes so geschrieben werden, wie hier:



Durch die Stelle, welche die Noten auf dem Liniensystem einnehmen, wird die Höhe oder Tiefe der Töne bestimmt. Weil aber auf und zwischen den 5 Linien, die beiden Noten über der obersten und untersten Linie mitgerechnet, nur elf Tonstufen angedeutet werden können, z. B.:



so muss für solche Töne, die höher oder tiefer sind, als diejenigen, welche das Liniensystem fassen kann, die Anzahl der Linien vermehrt werden, um das System zu erweitern. Dies geschieht bei jeder einzelnen Note durch kleine mit dem Liniensystem parallel laufende Querstriche (Hülfslinien),



wodurch die über oder unter dem ursprünglichen Liniensystem vorkommenden Noten ihren Platz wieder auf oder zwischen Linien erhalten.

In den Notendrucken des XV. u. XVI. Jahrhunderts kommt in der Regel nicht mehr als eine Hülfslinie über und unter dem Liniensystem zur Anwendung; man bediente sich aber im Vergleich zur neueren Zeit ungleich mehrerer Notenschlüssel und führte eine Stimme auch höher oder tiefer aus, als sie in Noten geschrieben war. Diese Art der Ausführung nannte man Transposition. *)

Zur Bezeichnung sämmtlicher in der Musik vorkommenden Töne, die zwischen dem gebräuchlich tiefsten und höchsten Ton liegen, würde eine kaum zu übersehende Menge von Hülfslinien erfordert werden, falls man nur dies einzige Hülfsmittel zur Bezeichnung der unter und über dem Systeme zu schreibenden Noten anwenden wollte. Man hat zur Erleichterung der Uebersicht daher gewisse Zeichen (in der Kunstsprache: Schlüssel) eingeführt, die zu Anfang des Notensystems geschrieben werden. Ein solcher Schlüssel giebt für diejenige Linie, auf welcher er angebracht ist und mithin für die auf dieser Linie stehende Note, einen bestimmten Ton an, so dass alle andern Töne auf und zwischen den Linien des Systems und den Hülfslinien, nach diesem Tone bestimmt werden. Es giebt drei verschiedene Schlüssel, nemlich einen für den Ton **f**, einen andern für **c**, und einen dritten für den Ton **g**; daher entsteht auch die Benennung **f**, **c** und **g** Schlüssel. Ihre Figur ist meistens folgende:

F-Schlüssel. C-Schlüssel. G-Schlüssel.

Weil die Töne f, c und g in unserm Tonsysteme mehrfach in verschiedener Höhe vorkommen, so muss der Schlüssel anzeigen, welches f, c oder g damit gemeint sei. —

Sämmtliche Töne werden in verschiedenen Octaven zusammengestellt, d. h. in Tonreihen von acht stufenweise fortschreitenden Tönen, deren letzter zugleich der Schlusston der einen, und Anfangston der nächst folgenden Octave ist. Um die verschiedenen Octaven von einander zu unterscheiden, theilt man sie ein in die Contra-, grosse,

---

*) Vergl. *Kiesewetter's Abhandlung: Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister* — in der *Wiener allg. mus. Zeitung vom Jahre* 1820. No. 20. 25. 26. 41—46.

kleine, eingestrichene, zweigestrichene, dreigestrichene und viergestrichene Octave, und nennt die in jeder Octave enthaltenen Töne danach Contratöne, grosse Töne, kleine Töne u. s. w. Diese Benennungen beziehen sich auf die erwähnte Buchstabennotation in der deutschen Tabulatur. (pag. 31.)

Das tiefste C auf unsern Clavieren *), welches mit der tiefsten Saite eines Violoncello übereinstimmt, ist der Anfangston der grossen Octave; die Töne derselben wurden früher mit grossen Initialbuchstaben geschrieben; nach dem H dieser Octave beginnt die kleine Octave (früher mit kleinen Buchstaben geschrieben); dann folgt die eingestrichene Octave u. s. w. Die verschiedenen Töne dieser Octaven wurden mit kleinen Querstrichen, wie im folgenden Beispiele, bezeichnet. Die unterhalb der grossen Octave liegenden Töne heissen Contratöne.

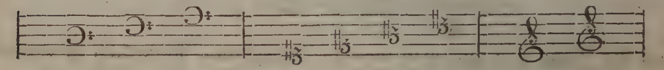
EFGAH	**CDEFGAH**	**cdefgah**	**cdefgah**	**cdefgah**	**cdefgah**	**cde etc.**
Contra-Töne od. Töne der Contra-Oct.	Grosse Octave.	Kleine O.	1gestrichene.	2 gestrichene.	3gestrichene.	4gestrich.

In der Notenschrift kommt von den erwähnten Schlüsseln jeder auf verschiedenen Linien vor.

Der F-Schlüssel auf der dritten, vierten und fünften Linie (von unten gezählt).

Der C-Schlüssel auf der ersten, zweiten, dritten und vierten Linie.

Der G-Schlüssel auf den beiden untersten Linien.



Der F-Schlüssel bezeichnet seine Linie für das kleine **f**;

der C-Schlüssel dient zur Bezeichnung des eingestrichnen **c**;

und der G-Schlüssel zeigt den Stand des eingestrichnen **g** an.

Hiernach bekommen die Noten nun folgende Stellung zur Andeutung der Höhe oder Tiefe der durch sie vorgestellten Töne:

---

*) Derjenige Ton, welcher hervorgebracht wird, wenn eine in hörbare Schwingungen gebrachte Saite in einer Secunde 128 Schwingungen macht.

F-Schlüssel.

G A H c d e f g a h c d e f u. s. w.

F G A H C D E F G A H c d e f g a h c d e f g etc.

C D E F G A H c d e f g a h c u. s. w.

C-Schlüssel.

a h c d e f g a h c d e f g a h c u. s. w.

f g a h c d e f g a h c d e f g u. s. w.

c d e f g a h c d e f g a h c d e f u. s. w.

c d e f g a h c d e f g a h u. s. w.

G-Schlüssel.

d e f g a h c d e f g a h c d e u. s. w.

g a h c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a

Der F-Schlüssel ist in der heutigen Notenschrift nur auf der 4ten Linie gebräuchlich; man nennt ihn häufig den **Bassschlüssel**, weil er zur Bezeichnung der tiefern Töne dient. Den F-Schlüssel auf der obersten Linie nannte man früher, den **tiefen**, den auf der dritten Linie den **hohen** Bassschlüssel.

Der C-Schlüssel kommt noch auf 4 Linien vor;

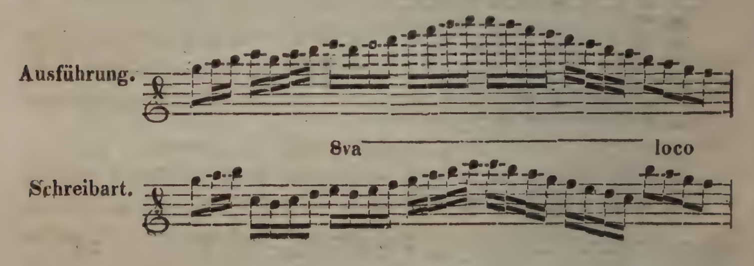
auf der 1sten Linie heisst er auch der Discantschlüssel;

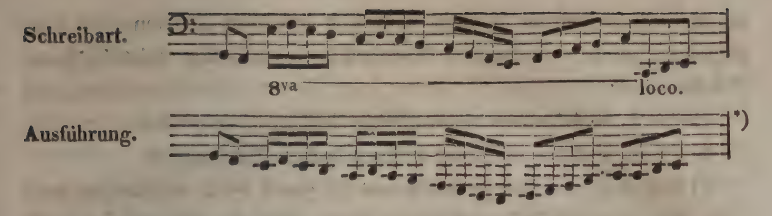
auf der 2ten Linie der Mezzosopranschlüssel;

auf der 3ten Linie der Altschlüssel;

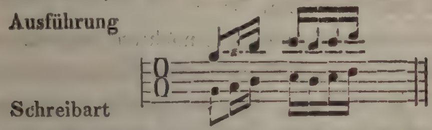
auf der 4ten Linie der Tenorschlüssel; er bezeichnet nämlich, wenn er auf der ersten Linie steht, die Töne der Discantpartie u. s. w. (früher auch in der Oberstimme der Noten fürs Clavier gebräuchlich, wurde er der Clavierschlüssel genannt). Der G-Schlüssel kommt nur noch auf der 2ten Linie vor und heisst auch der Violinschlüssel, weil er zur Bezeichnung der Töne einer Violinstimme gebraucht wird. — Der G-Schlüssel auf der untersten Linie ist jetzt ausser Anwendung; man nennt ihn auch den französischen Violinschlüssel. —

Die Reihenfolgen der oben aufgezeichneten Noten können nicht nur in der Höhe, wo es durch ein u. s. w. angedeutet ist, sondern auch nach der Tiefe zu erweitert werden. — Zur bequemeren Uebersicht der vermittelst vieler Hülfslinien geschriebenen Noten bedient man sich des folgenden Zeichens: 8va — —, wodurch angedeutet wird, dass so bezeichnete Noten, je nachdem dies Zeichen über oder unter den Noten steht, um eine Octave höher oder tiefer gespielt werden sollen, z. B.





In diesen Fällen wird durch l o c o angedeutet, dass von hier an die bisherige Transposition um eine Octave höher oder tiefer wieder aufhören soll. — In den Notenbeispielen einiger Violinschulen findet man die Stellen, die um eine Octave höher gespielt werden sollen, besonders bezeichnet; z. B.



In den älteren Notendrucken aus dem XVI. und XVII. Jahrh. kommen die bei uns nicht mehr üblichen Schlüssel noch häufig zur Anwendung; wenn man damals in der höchsten Stimme den G-Schlüssel gebrauchte und in der 2ten den Mezzosopranschlüssel, ferner den Tenor im Altschlüssel schrieb und den Bass mit dem F-Schlüssel auf der dritten Linie bezeichnete, so nannte man dies Verfahren (welches nach Wahl der verschiedenen Schlüssel auf verschiedenartige Transposition hindeutet): in der C h i a v e t t e schreiben, das ist, in den Versetzungschlüsseln, welche chiavi trasportate, auch chiavette hiessen. **)

Mit den bisherigen, durch Anwendung des G-, C- und F-Schlüssels aufgestellten Noten werden nur die wesentlichen Töne unsers Tonsystems (vergl. den folgenden §.) bezeichnet; zur Andeutung der soge-

---

*) In Solostimmen für das Violoncello und auch in einigen Fagottpartieen findet man den Violinschlüssel in der Art angewandt, dass die durch ihn bestimmten Noten um eine Octave tiefer gespielt werden sollen. In neuerer Zeit aber bedient man sich fast allgemein in Solostimmen für das Violoncello des Bass-, Tenor- und Violinschlüssels und nimmt an, dass alle Noten in ihrer wirklichen durch den Schlüssel bestimmten Tonlage gespielt werden sollen. —

**) Ueber die Ursache der Chiavette und über die ihnen zufolge bisweilen nöthige Transposition der Stimmen vergl. *P a o l u c c i*, *Arte pratica di Contrappunto. Tom. I. II. III. in Venezia* 1765—72. in 4. (T. I. pag. 185 ff., im Texte u. Anmerkung b. T. III. pag. 173. Anm. b u. c.)

nannten Zwischentöne bedient man sich gewisser Zeichen — Versetzungszeichen — vor den Noten der wesentlichen Töne. Diese Zeichen sind:

1) das ♯, welches um einen kleinen halben Ton erhöht,
2) das b, welches um einen kleinen halben Ton vertieft.
3) Das doppelte oder grosse Kreuz ♯♯ (auch ✕), welches um zwei kleine halbe Töne erhöht. Diese doppelte Erhöhung bezieht sich nur auf den wesentlichen Ton, nicht auf einen bereits durch ♯ erhöhten.
4) Das doppelte b oder grosse b, bb oder b, welches um zwei kleine halbe Töne vertieft; auch hier gilt das über ✕ Gesagte, aber mit Rücksicht auf Vertiefung. *)

Zu diesen Versetzungszeichen kommt noch das sogenannte b quadratum oder Auflösungs-, auch Wiederherstellungszeichen genannt, dessen Form: ♮ ist; es zeigt an, dass die frühere Vorzeichnung ihre Geltung verliert. (In älteren Generalbassschriften findet man häufig statt des ♮, wenn es die Wirkung eines ♯ aufheben soll, ein b.)



Wenn die Versetzungszeichen zu Anfange des Tonstückes gleich hinter dem Schlüssel stehen, so behalten sie ihre Gültigkeit während des ganzen Satzes, falls diese nicht durch irgend ein ♮ speciell aufgehoben wird. Diejenigen Versetzungszeichen, die im Verlaufe eines Tonstückes vorkommen, sind nur gültig für den Theil des Taktes, der nach ihnen folgt.

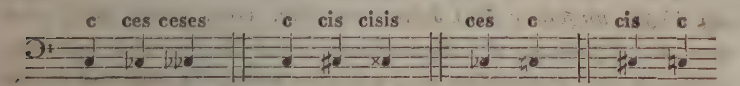
Der zu Anfange eines Tonstückes geschriebene Schlüssel macht mit den für die Tonart erforderlichen Versetzungszeichen, welche dem Tonstücke zum Grunde liegt, ferner mit der Bezeichnung der Taktart, zu welcher häufig noch Ausdrücke, als: Allegro, Adagio etc., die sich auf das Zeitmass beziehen, und andern, als: energico, con brio, die auf die Art des Vortrages hindeuten, zusammengenommen die Vorzeichnung eines Tonstückes aus.

---

*) Das ♮ heisst auch b cancellatum oder gegittertes. Das einfache b heisst auch b molle oder rotundum. Das b quadratum (♮) wird auch b durum genannt. —

Die Vorzeichnung von mehr als einem Versetzungszeichen ist zu Anfange des XVII. Jahrhunderts eingeführt. — In früherer Zeit findet man selten mehr als ein b vorgezeichnet, welches sich auf den Ton h bezog. Auch die im Verlaufe eines Tonstückes erforderlichen ♯ oder b vor einzelnen Noten wurden nicht alle hingeschrieben, sondern es wurde dem ausführenden Sänger überlassen, der in jener Zeit immer ein durchaus gebildeter, oft sehr gelehrter Musiker, und nicht ein blosser Sänger war, an allen solchen Stellen, wo die Erhöhung oder Vertiefung eines Tones stattfinden sollte, die richtige Ausführung zu treffen, ohne sie durch ♯ oder b schriftlich anzudeuten. Man hatte einige allgemeine Regeln, die hierbei zur Anwendung kamen. Vergl. Zarlino, Istit. harm. pag. 250. (ed. 1573). — P. Martini: Saggio fondamentale pratico di contrappunto. II Tom. in 4. in Bologna 1774—75. (Th. 1. pag. 3. Anmerkung.) Gius. Paolucci (Th. 1. pag. 8.) und andere musikalische Schriftsteller aus früherer Zeit. Die Kenntniss dieser Regeln ist besonders wichtig für diejenigen, welche sich mit Uebertragung älterer Notenwerke in moderne Notenschrift beschäftigen wollen, weil ohne Andeutung der nöthigen Versetzungszeichen nicht selten eine Musik zum Vorschein kommt, die gradezu schlecht klingt, oder durch willkührliches Hinzuthun der ♯ und b ein ganz anderer Effect im Klange hervorgebracht wird, als der alte Meister mit seiner Komposition beabsichtigte.

Mit Anwendung der verschiedenen Schlüssel und der Versetzungszeichen können auf unserm, nöthigenfalls durch Hülfslinien erweiterten Liniensystem nun alle in unserer Musik gebräuchlichen Töne in Noten verzeichnet werden. Die Noten für alle von einem einzigen Ton abgeleiteten Töne mögen als Beispiel hinreichen.



Zum Beschlusse dieses §. kann nun noch angeführt werden, dass in unserer Tonschrift einige Zeichen, Buchstaben und Ausdrücke vorkommen, die nicht zur Generalbassschrift, von welcher §. 1. Cap. II. gehandelt wird, gehören. Hierher sind unter andern zu rechnen: < > ^ ⊓ ~, die Buchstaben f, p, sfz, ff. pp. und andere, ferner die Ausdrücke crescendo, diminuendo, calando u. s. w., deren

Bedeutung man in den sogenannten Schulen für die Violine, für das Pianoforte etc. findet. —

§. 4.

Tonsystem.

Unter Tonsystem versteht man im Allgemeinen die Zusammenstellung einer Reihe von Tönen, die unter sich in einer gewissen Beziehung stehen.

In der Theorie der Musik der alten Griechen kommt das Wort System in verschiedenen Bedeutungen vor; bald wird es gebraucht für Intervall (Zwischenraum zwischen 2 Tönen), bald für den Umfang einer aus 4 oder 8 Tönen bestehenden Tonreihe u. s. w. Andere Bedeutungen findet man in Marpurg's Kritischer Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik (S. 97. u f.)).*

Die Geschichte des ersten Ursprunges des alten griechischen Tonsystems verliert sich in eine fabelhafte Welt; Mercur soll das erste Tonsystem aufgestellt haben, welches nach und nach durch Hinzufügung einiger Töne vergrössert wurde. Es lohnt der Mühe nicht, und es ist auch hier nicht der Ort, das oft Abgeschriebene über die uralte griechische Musik und deren wunderthätige Kraft (!) zu wiederholen; wer sich mit den Sagen der Vorzeit im musikalischen Sinne beschäftigen will, der nehme das eben angeführte Buch von Marpurg zur Hand, in welchem er hinreichenden Stoff zur Befriedigung der Wissbegierde finden wird. Ich beziehe mich hier nur auf Das aus dem altgriechischen Tonsystem, was man als die erste Grundlage des unsrigen annehmen kann.

*Pythagoras, der (nach I. G. Walther's Mus. Lex. Leipzig 1732) ungefähr 530 Jahre vor Chr. Geb. gelebt hat, und dem die Erfindung des Monochords (eines Instruments zur Berechnung der Intervalle) zugeschrieben wird, **) soll zuerst eine*

---

*) Auch in *Forkel's Gesch. d. Mus.* Bd. I. pag. 322. ff.

**) Man erzählt auch das artige Histörchen von ihm, dass er, vor einer Schmiede vorbeigehend, durch die verschiedenen Klänge, welche durch Hammer und Ambos hervorgebracht wurden, zuerst auf die Idee gekommen sein soll, die Töne aus arithmetischem Gesichtspunkte zu betrachten; er hat, so heisst es, das verschiedene Gewicht der Hämmer auf Sai-

Reihe von acht Tönen aufgestellt haben, deren jeder einzelne von dem ihm nächstliegenden entweder um einen ganzen oder um einen halben Ton entfernt war; diese Tonreihe

e f g a h c̄ d̄ ē

welche aus zwei sogenannten Tetrachorden) besteht und den Umfang einer Octave nicht überschreitet, heisst die Pythagorische Lyre oder das Octachordum Pythagorae. — Nach und nach entstanden dadurch, dass man dieser Tonreihe nach oben und unten noch Töne anfügte, zwei andere Tonreihen, von denen keine den Umfang von zwei Octaven überschritt, und die zusammengenommen* 16 *verschiedene Töne enthielten.*

A H c d e f g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā

A H c d e f g a b c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā

Diesen Umfang von 2 *Octaven hatte die Tonreihe der Griechen zur Zeit des Aristoxenus, des ältesten musikalischen Schriftstellers, dessen Werke auf uns gekommen sind. Er lebte gegen* 340 *vor Chr.**)*

Aus diesen beiden Systemen wurde ein drittes zusammengesetzt, welches aus fünf Tetrachorden und einem in der Tiefe hin-

---

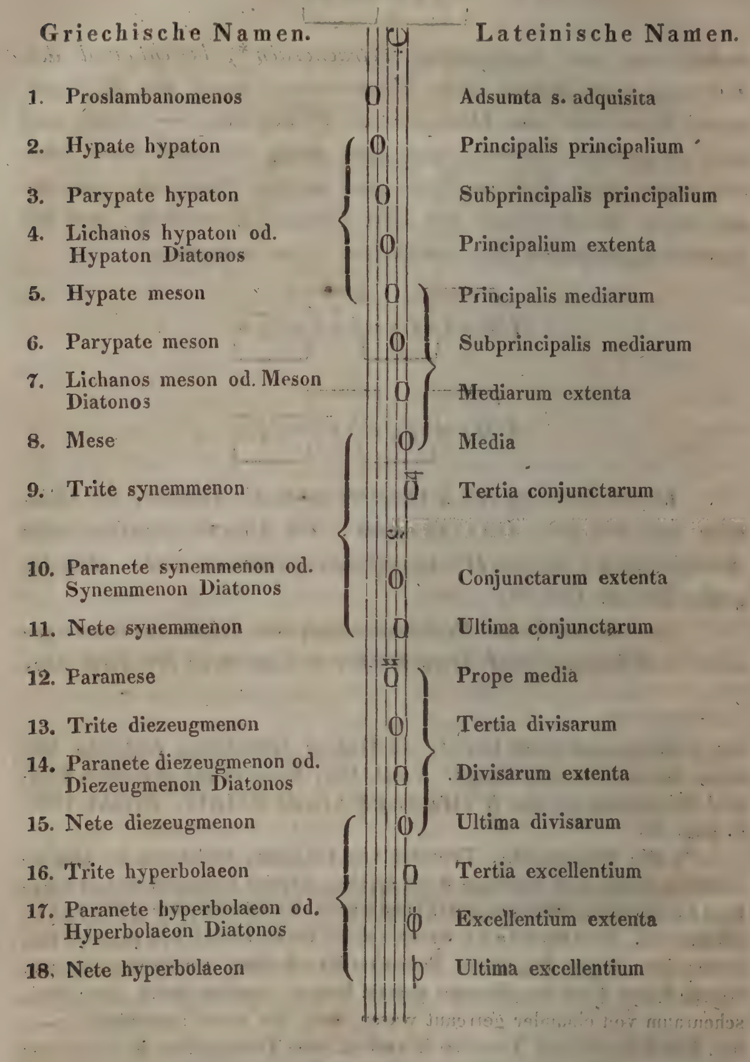
ten appliciret und durch hieraus entstandene Eintheilung derselben Musicam theoreticam aufgebracht. Vergl. *Hist. Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst etc. von Wolfgang Caspar Printz. Dresden* 1690. 4. pag. 53.

*) Die Tetrachorde, Tonreihe von 4 Tönen, welche in der altgriechischen Musik eine wichtige Rolle spielen, werden unterschieden in verbundene (tetrachorda conjuncta) und unverbundene oder getrennte (disjuncta). Verbundene waren solche, deren letzter Ton zugleich zum ersten Ton eines folgenden Tetrachordes diente; unverbundene, welche keine Töne mit einander gemein hatten, sondern durch einen Zwischenraum von einander getrennt waren, wie die oben angeführten e-a, h-e. Ein Beispiel einer Tonreihe in verbundenen Tetrachorden ist folgendes:

h c d e f g a

**) *Forkel am a. O.*

zugefügten Ton bestand. In unsern Noten geschrieben und mit den griechischen und lateinischen Namen der Töne bietet es sich in folgender Gestalt dar.



Griechische Namen.	Lateinische Namen.
1. Proslambanomenos	Adsumta s. adquisita
2. Hypate hypaton	Principalis principalium
3. Parypate hypaton	Subprincipalis principalium
4. Lichanos hypaton od. Hypaton Diatonos	Principalium extenta
5. Hypate meson	Principalis mediarum
6. Parypate meson	Subprincipalis mediarum
7. Lichanos meson od. Meson Diatonos	Mediarum extenta
8. Mese	Media
9. Trite synemmenon	Tertia conjunctarum
10. Paranete synemmenon od. Synemmenon Diatonos	Conjunctarum extenta
11. Nete synemmenon	Ultima conjunctarum
12. Paramese	Prope media
13. Trite diezeugmenon	Tertia divisarum
14. Paranete diezeugmenon od. Diezeugmenon Diatonos	Divisarum extenta
15. Nete diezeugmenon	Ultima divisarum
16. Trite hyperbolaeon	Tertia excellentium
17. Paranete hyperbolaeon od. Hyperbolaeon Diatonos	Excellentium extenta
18. Nete hyperbolaeon	Ultima excellentium

Die verschiedene Eintheilung der zwischen den äussersten Tönen eines Tetrachords liegenden Intervalle führte auf verschiedene Klanggeschlechter, deren die Alten 3 annahmen. Sie finden sich

in der folgenden mit chromatischen und enharmonischen Intervallen untermischten Tonreihe.

a
g
(ges) fis
f
† *e* (*enharmonisch fes*)
e
d
(des) cis
c
† *h* (*enharmonisch ces*)
h
d
c
ces (h)
b
† *a* (*enharmonisch bes.*)
a
g
(ges) fis
f
† *e* (*enharmonisch fes.*)
e
d
des (cis)
c
† *h* (*enharmonisch ces.*)
H
A

Die mit einem † bezeichneten Töne sind die Viertelstöne. Vgl. Forkel, Gesch. d. Mus. Bd. I. pag. 333.

Wenn von dem tiefsten Tone eines Tetrachords durch einen halben Ton und zwei ganze Töne fortgeschritten wurde, z. B. h c d e, oder e f g a, so nannte man diese Gattung der Fortschreitung diatonisch, von δια, durch, und τονος, ein Ton. Wenn die Fortschreitung in 2 auf einander folgenden halben Tönen und einer kleinen Terz bestand, z. B. H c cis e, oder e f fis a, so hiess das Klanggeschlecht chro-

matisch (*nach dem Griechischen χρωμα, Farbe*). *Wenn endlich die Fortschreitung durch zwei Viertelstöne und eine grosse Terz geschah, so dass zwischen h c noch ein Ton lag, so nannte man diese enharmonisch.**) *Aus dem eben Angeführten geht hervor, dass die Ausdrücke chromatisch und enharmonisch in der neuern Musik nicht mehr jene alte Bedeutung haben, ferner, dass die Griechen ein Intervall eines* (*nach unsern Begriffen*) *Vierteltons annahmen, von dem wir keinen Gebrauch machen, es sey denn, dass man die falsche Intonation mancher Sänger hiemit bezeichnen wollte.* —

*Ueber die Tonsysteme anderer älterer Nationen findet der Leser Manches in den grösseren mus. Geschichtswerken und in kleineren Abhandlungen, welche sich speciell mit diesem Gegenstande beschäftigen.***)

Im 4. Jahrhundert soll der mailändische Bischof Ambrosius zur Regelung des Kirchengesanges 4 Tonreihen festgestellt haben, welche in folgender Ordnung mit dem Namen erster, zweiter, dritter und vierter Ton benannt wurden. ***)

Erster Ton d e f g a h c d
Zweiter — e f g a h c d e
Dritter — f g a h c d e f
Vierter — g a h c d e f g

Diesen Tonreihen, die zusammengenommen ein System von elf Tönen bilden, fügte der Papst Gregor der Grosse noch vier andere Tonreihen hinzu, die er von jenen entlehnte. So entstanden

---

*) *Hist. krit. Beiträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1754—78. 5 Bände. (Bd. II., in dem Aufsatze: Ob und was für Harmonie die Alten gehabt, und zu welcher Zeit dieselbe zur Anwendung gebracht worden. pag. 287. ff.)

**) Unter neueren Schriften vergl. *Erste Wanderung der ältesten Tonkunst etc. von G. W. Fink. Essen* 1831. — *Fétis, Résumé philosophique de l'histoire de la musique* (dem ersten Bande seiner *Biographie univ. des Mus. Paris* 1835. vorgedruckt.) enthält Andeutungen über die Musik der Indier u. Aegypter, — Villoteau's verschiedene Abhandlungen über die Musik der Aegypter, Araber, Perser u. a. in der auf Befehl des Kaisers Napoleon veranstalteten Ausgabe der *Description de l'Egypte*. Von diesem colossalen Werke hat die Verlagshandlung Panckoucke in Paris eine Ausgabe in 8. veranstaltet, deren 13. u. 14. Band (Paris 1823—26) die Villoteau'sche Abhandlung über die Musik enthalten.

***) Ueber die Tonreihen des Ambrosius u. Gregor M. vgl. §. 5 u. 6.

nun acht Tonreihen oder sogenannte Kirchentöne, von denen die früheren a u t h e n t i s c h e, *die späteren und von den authentischen entlehnten,* p l a g a l i s c h e *heissen. Sie stellen sich in folgender Uebersicht dar.*

Erster Ton.	*Authentisch.*	*D e f g a h c d*
Zweiter Ton.	*Plagalisch.*	*A h c d e f g a*
Dritter Ton.	*Authentisch.*	*E f g a h c d e*
Vierter Ton.	*Plagalisch.*	*H c d e f g a h*
Fünfter Ton.	*Authentisch.*	*F g a h c d e f*
Sechster Ton.	*Plagalisch.*	*C d e f g a h c*
Siebenter Ton.	*Authentisch.*	*G a h c d e f g*
Achter Ton.	*Plagalisch.*	*D e f g a h c d* *)

Jeder authentische Ton unterscheidet sich von dem unter ihm stehenden p l a g a l i s c h e n *durch den verschiedenen Anfangston, dann durch die Stelle der Stufen des halben Tons (e f und h c). Eine Uebereinstimmung zwischen einem authentischen Ton und dem von ihm entlehnten oder plagalischen findet sich darin, dass beide aus einerlei Gattung von Quinte und Quarte bestehen, nemlich in Ansehung der Stelle des in diesen Intervallen vorkommenden halben Tons. Hierbei tritt aber auch wieder ein unterscheidendes Merkmal hervor: dass bei dem authentischen Ton die Quinte unten und die Quarte oben liegt, bei einem plagalischen hingegen die Quarte unten und die Quinte oben — wie es in den angeführten acht Tonreihen durch Klammern bemerkt worden ist.* **)

Die Zusammenstellung der Töne in verschiedene Octaven

---

*) Der in diesen Tonreihen auf a folgende Ton hiess früher b, und erhielt erst in späterer Zeit den Namen h.

**) Ueber die von Gregor aufgestellten Tonreihen, als T o n a r t e n betrachtet, vergl. §. 5 u. 6. —

kommt unserm System schon weit näher, als die Eintheilung der griechischen Tonreihe in Tetrachorde; freilich sollen die Griechen auch die Eintheilung in Pentachorde und sogar in Octachorde gekannt haben, sie bedienten sich ihrer aber nur selten.

Gregor's Tonreihen umfassen 14 verschiedene Töne. Den Umfang dieses Tonsystems erweiterte Guido Aretinus bis zu 22 Tönen, die weiter oben (pag. 11) in der Tabelle der Solmisation in 7 verschiedenen Hexachorden aufgestellt worden sind. — Eine wesentliche Veränderung, wodurch zugleich unser heutiges Tonsystem festgestellt wurde, ist durch Einschaltung der sogenannten halben Töne zwischen die ganzen Töne, herbeigeführt worden. —

Unser heutiges Tonsystem.

Nach dem im §. 1. aufgestellten Grundsatze, dass jeder nach seiner Höhe oder Tiefe bestimmte Klang ein musikalischer Ton sei, würde es deren eine unzählige Menge geben, falls man auch nur den tiefsten und höchsten Ton eines Clavierinstrumentes als äusserste Grenzen des ganzen Tonbereiches aufstellen und zwischen diesen beiden Tönen alle möglichen Tonabstufungen annehmen wollte. Denn wenn gleich auf jedem Clavierinstrumente nur eine bestimmte Anzahl von Tönen vorkommt, deren jeder einzelne von den beiden ihm zunächst liegenden gleich weit entfernt ist, und wenn auch diese Entfernung von einem Tone bis zum nächstliegenden in unserer Musik überhaupt als der kleinste Tonraum von einem Ton zum andern angenommen ist: so lässt sich doch mancher kleinere Tonraum denken, und ein geübtes Ohr wird unter Umständen auch mehrere unterscheiden können.

Dem heutigen europäischen Tonsystem *) liegen sieben wesentliche Töne zum Grunde, welche mit eingeschalteten Zwischentönen, in höheren und tieferen Lagen (in verschiedenen Octaven) wiederholt werden.

Die sieben wesentlichen Töne sind C D E F G A H; sie werden auf dem Pianoforte durch die l a n g e n Tasten angedeutet:

---

*) In einigen Gegenden des Orients sollen noch Viertelstöne zur Anwendung kommen. Eine Meinung, die Herr *Fétis* in dem erwähnten *Résumé philos. sur l'hist. de la Mus.* aufstellt.



Rücksichtlich der Entfernung der sich zunächstliegenden wesentlichen Töne findet das Gehör ein ungleiches Verhältniss. *) Die Töne E F und über H, nach welchem die frühere Tastenfolge wiederkehrt, hinausgegangen, H c, sind nicht so weit von einander entfernt, als C D, D E, F G, G A, und A H, zwischen welchen eine kurze Taste liegt. Der Tonraum, welchen die Töne E F und H c einnehmen, ist kleiner, als derjenige, welcher von zwei andern der sich zunächstliegenden wesentlichen Töne begrenzt wird. Diese Ungleichheit in der Tonreihe der 7 wesentlichen Töne ist dadurch ausgeglichen, dass zwischen die wesentlichen Töne C D, D E, F G, G A, und A H noch ein Ton eingeschaltet ist, dessen Entfernung vom nächstliegenden wesentlichen Ton mit der Entfernung von E zu F oder, über H hinausgegangen, von H zu c, übereinstimmt. — Die eingeschalteten oder Zwischentöne, welche zuerst von Gioseffo Zarlino **) theoretisch festgestellt wurden, haben weder einen ursprünglich eigenthümlichen Namen, noch einen eigenen Stand auf dem Liniensystem, sondern sowol Name als Stand richtet sich nach demjenigen wesentlicheu Ton, von welchem der Zwischenton abgeleitet ist. Wenn der Zwischenton von dem tiefer liegenden wesentlichen Ton abgeleitet wird, so wird diesem die Sylbe **is**, wenn der Zwischenton hingegen vom höher liegenden wesentlichen Ton abgeleitet wird, so wird diesem die Sylbe **es** (falls der wesentliche Ton

---

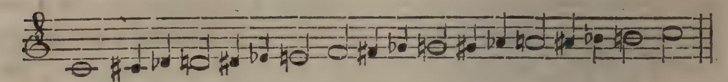
*) Auch das Auge würde z. B. auf dem Tasteninstrumente dies ungleiche Verhältniss bemerken, wenn jede Taste eines Zwischentons einen Platz einnähme, wie die Taste des wesentlichen Tons.

**) Zarlino lebte im XVI. Jahrhundert; er war ein Schüler des Niederländers Adrian Willaert, eines der ersten niederländischen Musiker und Lehrer der Musik in Italien. Eine Gesammtausgabe der Werke Zarlino's erschien in Venedig, 1589. in fol. Seine *Istitutioni armoniche* existiren in verschiedenen Auflagen. — Die hierher bezügliche Stelle befindet sich in seinen *Sopplimenti musicali.* Lib. IV. cap. 30. (*Come si possa dirittamente dividere la Diapason in dodici parti o Semituoni eguali e proporzionali.*)

bloss mit einem Vocal benannt ist, der Buchstabe **s**) angehängt. Der Zwischenton zwischen C und D heisst also cis oder des, zwischen D und E, dis oder es, u. s. w. — Hieraus ergiebt sich folgende Ansicht unseres Tonsystems

$$C\frac{cis}{des}\ D\frac{dis}{es}\ \underset{fes}{\underline{E}}\ \overset{eis}{\overline{F}}\frac{fis}{ges}\ G\frac{gis}{as}\ A\frac{ais}{b}\ \underset{ces}{\underline{H}}\ \overset{his}{\overline{C}}$$

in Noten geschrieben:



Zur Ausfüllung des Tonraums zwischen den wesentlichen Tönen C D, D E, F G, G A und A H wird also entweder der eine Ton durch ein ♯ erhöht, oder der andere durch ein b vertieft.

Anmerkung 1. Unter Umständen, die bei der Lehre von der Tonart erörtert werden, können die Töne e und h ebenfalls durch ein ♯ erhöht, und die Töne f und c durch ein b vertieft werden.

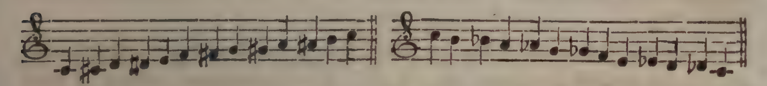
2. Für den von h abgeleiteten Zwischenton zwischen a und h, braucht man nicht die Benennung hes, sondern b. In früherer Zeit nannte man die dem Tone a folgende Tonstufe b, und bezeichnete die beiden Tonstufen zwischen a und c (unser b und h) mit b. Für unser b gebrauchte man die Benennung b fa, für unser h aber b mi. *) Zur Unterscheidung in der Schrift bediente man sich zwei verschieden geschriebener b, nemlich des sogenannten b rotundum oder molle (♭) und des b quadratum oder acutum; die Form des letztern war mehr eckig (♮). Später, als man die natürliche Folge der Buchstaben: **a b c** u. s. w. veränderte und die Reihe der natürlichen Töne mit c anfing, wählte man die Buchstaben b und h, b nemlich für das alte b fa (den grossen halben Ton oberhalb a) und h für das alte b mi, (den um zwei halbe Tonstufen von a entfernten ganzen Ton). Bei einem consequenten Verfahren müsste man nun eigentlich statt b, hes sagen; man hat aber b zur Bezeichnung des um einen kleinen halben Ton vertieften h beibehalten, um durch

---

*) Vergl. die Tabelle der Hexachorde, pag. 11.

Einführung des Buchstaben h, das b nicht ganz aus der Ordnung des Alphabets herauszubringen. *)

Durch die Zwischentöne zwischen den wesentlichen Tönen C D, D E, F G, G A und A H ist eine Gleichheit der Tonentfernung von einem Ton bis zu seinem nächstfolgenden herbeigeführt; denn man kann nun von einem Ton bis zu dessen Octave durch 12 verschiedene Stufen schreiten, die alle gleichweit von einander entfernt sind.



Der Tonraum zwischen einer Stufe und der nächstfolgenden ist in unserm Tonsystem als der kleinste Tonraum angenommen, und wird ein halber Ton genannt. Weil nun die Zwischentöne eine doppelte Stellung auf dem Liniensystem und eine doppelte Benennung haben, so theilt man die halben Töne ein in grosse und kleine halbe Töne. **)

Klein ist der halbe Ton, wenn die beiden Stufen, die ihn begrenzen (in der frühern Kunstsprache: wenn seine beiden Enden), auf einerlei Linie oder Zwischenraum des Liniensystems stehen und gleichen ursprünglichen Namen haben, z. B.

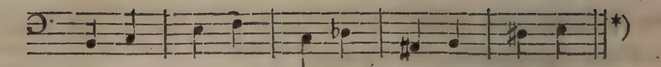


Gross ist der halbe Ton, wenn seine beiden Enden auf verschiedenen Stellen des Liniensystems stehen und nicht gleichen ursprünglichen Namen haben, z. B.

---

*) Diesen Gegenstand hat unter andern *J. F. Schwanenberg* sehr breit getreten und eine *Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabete* herausgegeben (Wien und Leipzig 1797.), die er der deutschen musikalischen Nachkommenschaft widmet. Cui bono?

**) Mitunter werden die Obertasten eines Fortepiano die halben Töne genannt, aber mit Unrecht; denn cis dis z. B. bilden einen ganzen Ton. Die Benennung schreibt sich vielleicht aus der Zeit her, wo jede Taste einer Orgelclaviatur noch sehr gross und die Orgel überhaupt so schwer zu behandeln war, dass man die einzelnen Tasten mit der ganzen Faust niederdrücken musste. Um bei dieser Einrichtung hinlänglichen Platz für die Faust zu erhalten, machte man die Obertasten halb so lang, als die Untertasten — daher vielleicht der Ausdruck halbe Töne für die Obertasten.



*)

Der Tonraum, den zwei neben einander liegende halbe Töne einnehmen, von denen der eine ein grosser, der andere ein kleiner halber Ton ist, wird ein **ganzer Ton** genannt; z. B. C D, ist ein ganzer Ton; denn er besteht aus dem kleinen halben Ton c cis und dem grossen cis d, oder aus dem kleinen halben Ton d des und dem grossen des c. **) —

Anmerkung. Im gewöhnlichen Sprachgebrauch nennt man die beiden Enden, welche den halben Ton begrenzen, einen halben oder ganzen Ton; z. B. h c ist ein halber Ton, c d ist ein ganzer Ton.

Die hier aufgestellte Eintheilung der halben Töne in **grosse** und **kleine** halbe Töne, ist sehr zu berücksichtigen, weil sie später bei Bestimmung der verschiedenen Grösse eines Intervalles zur Anwendung kommt. Der Schüler mag sich daher eine hinreichende Fertigkeit erwerben, von jedem Tone den unterhalb und oberhalb liegenden grossen und kleinen halben Ton zu bestimmen; z. B.



u. s. w.

§. 6.

Tonleiter und Tonarten.

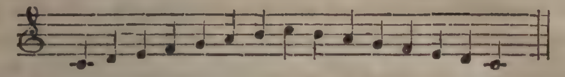
Die stufenweise Folge der Töne zwischen einem tiefen Ton und seiner Octave wird im Allgemeinen **Tonleiter** (scala) genannt.

---

*) In der speculativen Theorie wird der ganze Ton verschieden eingetheilt, z. B. in 2 Theile, deren einer einen kleinen halben Ton ausmacht, während der andere einen grossen halben Ton beträgt. Der ganze Ton wird dann in 9 Commata eingetheilt, von denen 4 auf den kleinen halben Ton kommen und 5 auf den grossen halben Ton. Vielleicht hat diese Eintheilung die Figur unsers ♯ herbeigeführt, welches durch 4 Striche (Commata) zusammengesetzt ist. Eine andere Eintheilung des ganzen Tones in 5 einander fast gleiche Theile führt **Mersenne** in seinem Werke: *Harmonicorum libri XII*, Paris 1648 in fol. (pag. 48) an.

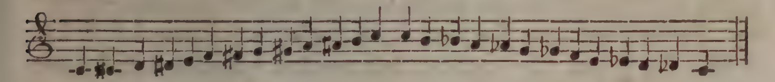
) Die ganzen Töne werden in der speculativen Theorie unterschieden in grosse und kleine ganze Töne; der grosse besteht aus 10, der kleine aus 9 Commata. Vergl. zu diesen beiden Anmerkungen **Zarlino, *Istituzioni armoniche* (Ed. 1573), pag. 190 ff. — Die mathematischen Be-

Wenn in dieser Folge nur die wesentlichen Töne vorkommen, so nennt man sie die diatonische Tonleiter, scala diatonica (französisch gamme naturelle); z. B.



Die französische Benennung gamme schreibt sich von dem Guidonischen Tonsystem her, dessen tiefster Ton, das grosse G, mit dem griechischen Gamma (Γ) bezeichnet wurde. In späterer Zeit nannte man in Frankreich die Tonreihe eines Instrumentes vom tiefsten bis zum höchsten Ton, oder den ganzen Tonumfang desselben, Gamme. (Vergl. J. J. Rousseau: Dictionnaire de Musique, Art: Gamme, Gamm'ut ou Gammut, und J. Matthèson: Critica musica, Hamburg 1722—25. 2 *Th. in* 4. (*Th* 2. *pag.* 122 *ff.*)

Wenn die Reihenfolge der Töne in der diatonischen Tonleiter durch Anwendung der Zwischentöne in grossen und kleinen halben Tönen fortschreitet, so nennt man diese Tonleiter die chromatische.



Wenn die Zwischentöne endlich mit ihren doppelten Zeichen geschrieben werden, so entsteht die sogenannte enharmonische Tonleiter:



Die diatonische Tonleiter enthält die von Gregor aufgestellten Tonreihen; man darf nur jedesmal mit einem andern Anfangston beginnen, um jene Tonreihen aufzustellen (pag. 49), welche den Namen Kirchentöne erhielten, und aus denen später das System der sogenannten Kirchen- oder griechischen Tonarten hervorgegangen ist, weil irgend eine dieser Tonreihen den damaligen Kirchengesängen zum Grunde lag. Ueber die eigentliche Beschaffenheit dieser Kirchenton-

---

stimmungen und Eintheilungen haben in der praktischen Musik keinen Einfluss mehr, seitdem unsere gleichschwebende Temperatur eingeführt worden ist, von welcher später die Rede sein wird.

arten, selbst über ihre Anzahl, ist seit jeher viel hin und her gestritten worden. Im XVI. Jahrhundert unternahm es ein gelehrter Philolog, Henricus Loritus aus Glarus (daher Glareanus genannt), die Kirchentonarten theoretisch festzustellen, und schrieb zu diesem Zwecke ein besonderes Buch: *Dodecachordon* (zwölf Töne oder Saiten), Basel 1547. in fol. Als ein eifriger Grieche benannte er seine Tonarten mit griechischen Namen, z. B. Modus Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius, Aeolius, Jonicus u. s. w. Sein Werk bringt aber kein Licht in die Lehre von den Kirchentönen, hat jedoch, wegen der darin aufbewahrten Beispiele von Compositionen aus früherer Zeit, einen besondern Werth für den Forscher in der Geschichte der Theorie der Musik. Unter älteren Werken über diesen Gegenstand ist besonders des gelehrten *Sethus Calvisius* (Kahlwitz) *Exercitatio musica, de modis musicis, quos vulgo tonos vocant, recte cognoscendis et dijudicandis* zu empfehlen. Diese *Exercitatio* ist mit einer andern: *de initio et progressu musices etc.* zusammen in Leipzig 1600 in 12. gedruckt. — Die vollkommenste und scharfsinnigste in neuester Zeit erschienene Abhandlung über die Kirchentöne, findet sich in dem werthvollen Geschichtswerke des Herrn *C. von Winterfeld: Johannes Gabrieli und sein Zeitalter.* Berlin 1834. 2 Th. in 4 u. 1 Th. in fol. (Th. 1. pag. 73—108.) Der gelehrte Verfasser knüpft seine Forschungen an einen alten Tonmeister, dessen Werke grade in jener Zeit entstanden, in welcher das Wesen der Kirchentöne und deren genaue Kenntniss für eben so wichtig galt, als in unserer Zeit die Kenntniss der Tonart dur und moll, und stellt als das Resultat seiner Forschungen und analytischen Zergliederungen folgende Tonreihen auf:

C D E F G A H C   F G A B C D E F
D E F G A H C D   G A B C D E F G
E F G A H C D E   A B C D E F G A
G A H C D E F G   C D E F G A B C
A H C D E F G A   D E F G A B C D

deren verschiedene harmonische Beziehung zu einander der Leser in dem angeführten Werke nachsehen kann. *) Nach dem in heutiger

*) Eine weitere und ausführliche Auseinandersetzung der Kirchentöne würde mit Einschaltung der nöthigen Beispiele aus praktischen Werken einen zu grossen Raum einnehmen, und gehört, streng genommen, in die Lehre vom Kontrapunkt.

Zeit mit dem Worte Tonart verbundenen Begriffe, sind nicht alle eben aufgestellten Reihen als Tonarten zu betrachten, sondern nur die beiden obersten. Dies wird aus dem folgenden §. deutlicher hervorgehen.

Das Wesen der Kirchentonarten hat sich bis auf unsere Zeit noch in einigen wenigen Choralmelodien aus der früheren Zeit erhalten; die harmonische Behandlung derselben aber ist meistens auf unsere beiden Tonarten gegründet, durch welche die alten Tonarten nach und nach ganz verdrängt worden sind. *Marpurg* führt in seiner *Krit. Einl. in d. Gesch. d. Mus.* pag. 138 an: dass wir die Reduction der zwölf Kirchentonarten (Glareanischen) auf eine Dur- und eine Molltonart, einem Tonmeister in Frankreich zu danken haben, dessen Name ihm leider entfallen; vielleicht weiss oder entdeckt ein Anderer den Namen dieses Künstlers, der in der Geschichte der Tonkunst einen vorzügiichen Platz verdient.

In Deutschland mag wohl *Joh. Andreas Werckmeister* einer der ersten musikalischen Schriftsteller gewesen sein, der sich um die allgemeine Aufnahme unserer beiden Tonarten, der Dur- und Molltonart, verdient gemacht hat. *) Bereits in der ersten Ausgabe seiner kleinen Abhandlung: *Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder Generalbass wol könne tractiret werden*, Aschersleben 1698 in 4., macht er pag. 50 die Bemerkung: „Man könnte auch in heutiger Composition gar wohl mit zween modis auskommen; wann denn dieselben auf das temperirte (!) Clavier appliciret und auf einen jeden clavem, einen modum, so insgemein dur, und alsdann einen, so moll genennet wird, gerichtet werden, dann hat man 24 triades harmonicas und kann das Clavier durch den Circul durchgegangen werden."

Vor Einführung der brauchbaren Temperatur **) hat man nur

---

*) J. A. Werckmeister, geb. 1645, gest. 1706 als Organist zu Halberstadt. Vergl. *Gerber's N. Lexikon.*

**) Unter Temperatur der Töne versteht man diejenige Einrichtung der Verhältnisse der Töne des Tonsystems, nach welcher einigen derselben etwas von ihrer ursprünglichen Reinheit, die sich in der natürlichen Erzeugung der Töne offenbart, entzogen wird, um alle in der Musik gebräuchlichen Töne in eine solche Stimmung unter sich zu bringen, dass jeder Ton im Verhältniss zu einem andern ein brauchbares Intervall ausmacht und jeder Ton als Grundton einer harten oder weichen Tonart mit allen den Tönen in eine brauchbare Verbindung kommen kann, die

in einigen wenigen Tonarten auf dem Claviere spielen und aus diesen also nicht in alle anderen ausweichen können, weil nicht sämmtliche Töne in einem dem Ohre genügenden Verhältnisse der Stimmung standen. *) Als dieses herbeigeführt war, schrieb man — wie *Joh. Seb. Bach* sein berühmtes Fugenwerk: *Le clavecin bien tempéré* — in allen Tonarten. —

§. 7.

Fortsetzung des vorigen §.

Tonart ist der Inbegriff von acht Tönen, deren jeder einzelne zu einem bestimmten Ton, Haupt- oder Grundton, in einem einmal als Norm angenommenen Verhältnisse der Entfernung steht. — Wenn diese acht Töne sich stufenweise vom Grundton bis zu dessen Octave folgen, so entsteht eine Tonleiter, deren Art und Weise der Fortschreitung von Stufe zu Stufe durch den Begriff Tonart bedingt wird. Das angedeutete Verhältniss der acht Töne zeigt sich in der heutigen Tonkunst in zwei verschiedenen Arten, deren eine wir die Durtonart, die andere die Molltonart nennen.

Durtonart



Molltonart

Nach diesen Beispielen kann man auf die Verschiedenheit

---

seine Tonart erfordert. (Vergl. *Chladni's Akustik*, pag. 44.) — Ueber verschiedene Arten der Temperatur vergl. *Marpurg*, *Versuch über die musikalische Temperatur* — Breslau 1776. — *Lambert's Gedanken über die mus. Temperatur* (in *Marpurg's histor. krit. Beiträgen.* Bd. 5. pag. 417 ff.) *Versuch, eine vollkommen gleichschwebende Temperatur durch die Construction zu finden* (ebendas. pag. 95 ff.). — *Neue Methode allerley Arten von Temperaturen dem Claviere auf's Bequemste mitzutheilen* — von *Marpurg*. Berlin 1790. in 4. Aeltere und neuere Schriften über diesen Gegenstand findet man angezeigt in *C. F. Becker's Syst. chronol. Darstellung der mus. Literatur.* Leipz. 1836. in 4. (pag. 237 ff.)

*) *Mattheson*, *Grosse Generalbass-Schule.* Hamburg 1731 in 4. (pag. 145.)

zwischen unsern beiden Tonarten, den griechischen oder Kirchentonarten, und den alten griechischen Tonarten schliessen.

Die alten Griechen hatten nur e i n e *Tonart (Modus) und diese bestand aus den Tönen*

A h c d e f g a

Diese Tonreihe nahmen sie in 15 *Versetzungen an, ohne die Intervallenverhältnisse zu verändern. Die drei obersten Tonreihen sind den drei untersten gleich, nur stehen sie um eine Octave höher. Die Tonreihen* 6. 7. 8. 9. 10. *sind die* 5 *u r s p r ü n g l i c h e n Tonarten. Diese erscheinen bei* 1. 2. 3. 4. 5. *in der Unterquarte, bei* 11. 12. 13. 14. 15. *in der Oberquarte versetzt; hierauf bezieht sich das hypo (unten) und hyper (über).*

15.	$\overline{h}$	$\overline{cis}$	$\overline{d}$	$\overline{e}$	$\overline{fis}$	$\overline{g}$	$\overline{a}$	$\overline{h}$	*Hyperlydisch.*
14.	*b*	$\overline{c}$	$\overline{des}$	$\overline{es}$	$\overline{f}$	$\overline{ges}$	$\overline{as}$	$\overline{b}$	*Hyperaeolisch.*
13.	*a*	*h*	$\overline{c}$	$\overline{d}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{g}$	$\overline{a}$	*Hyperphrygisch.*
12.	*gis*	*ais*	*h*	$\overline{cis}$	$\overline{dis}$	$\overline{e}$	$\overline{fis}$	$\overline{gis}$	*Hyperjastisch.*
11.	*g*	*a*	*b*	$\overline{c}$	$\overline{d}$	$\overline{es}$	$\overline{f}$	$\overline{g}$	*Hyperdorisch.*
10.	*fis*	*gis*	*a*	*h*	$\overline{cis}$	$\overline{d}$	$\overline{e}$	$\overline{fis}$	*Lydisch.*
9.	*f*	*g*	*as*	*b*	$\overline{c}$	$\overline{des}$	$\overline{es}$	$\overline{f}$	*Aeolisch.*
8.	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	$\overline{c}$	$\overline{d}$	$\overline{e}$	*Phrygisch.*
7.	*dis*	*eis*	*fis*	*gis*	*ais*	*h*	$\overline{cis}$	$\overline{dis}$	*Jastisch.*
6.	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	$\overline{c}$	$\overline{d}$	*Dorisch.*
5.	*cis*	*dis*	*e*	*fis*	*gis*	*a*	*h*	$\overline{cis}$	*Hypolydisch.*
4.	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	$\overline{c}$	*Hypoaeolisch.*
3.	*H*	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*Hypophrygisch.*
2.	*B*	*c*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*Hypojastisch.*
1.	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*Hypodorisch.*

Von diesen Modis sind die verschiedenen Octavengattungen zu unterscheiden, die sich unter sich durch die Stelle ihres Halbtons und durch ihren Anfangston von einander unterscheiden. Z. B. sind die Tonreihen

1 2 3 4 5 6 7 8
a h c d e f g a
h c d e f g a h
1 2 3 4 5 6 7 8

zwei verschiedene Gattungen der Octave (species diapason); hingegen ist die Tonreihe

b c des es f ges as b

keine verschiedene Octavengattung von

a h c d e f a h,

wohl aber sind diese beiden zwei verschiedene Tonarten. *)

Die Gregorianischen Kirchentöne (§. 5. *pag.* 49) *sind verschiedene Octavengattungen, wie auch die von* Glarean *später aufgestellten Kirchentöne, deren Verschiedenheit auch nach der Lage der Quarte und Quinte, aus welcher sie bestehen, bestimmt wird.*

Die authentischen Tonarten sind (nach Glarean)

1. *Die* dorische — *d e f g a—a h c d*
2. *Die* phrygische — *e f g a h—h c d e*
3. *Die* lydische — *f g a h c—c d e f*
4. *Die* mixolydische — *g a h c d—d e f g*
5. *Die* aeolische — *a h c d e—e f g a*
6. *Die* ionische — *c d e f g g a h c*

Die plagalischen Tonarten sind:

1. *Die* hypodorische — *a h c d—d e f g a*
2. *Die* hypophrygische — *h c d e—e f g a h*
3. *Die* hypolydische — *c d e f—f g a h c*
4. *Die* hypomixolydische — *d e f g—g a h c d*
5. *Die* hypoaeolische — *e f g a—a h c d e*
6. *Die* hypoionische — *g a h c—c d e f g*

Unter den authentischen Tonarten fehlt die mit dem Tone h anfangende Tonreihe h c d e f g a h, weil dieser Ton in dem

---

*) Vergl. Marpurg, *Hist. krit. Einl. etc.* pag. 121.

*Tone f keine reine Quinte hatte und daher diese Tonart keine harmonische Theilung zuliess.**) *Wenn man nun statt f ein fis setzt, um dem Ton h eine reine Quinte zu geben, so entsteht eine versetzte phrygische Tonart:*

phrygisch e f g a h—h c d e

versetzt h c d e fis—fis g a h

Unter den plagalischen Tonarten fehlt die mit f anfangende Tonreihe, in welcher der Grundton keine reine Quarte hat; diese Tonreihe lässt daher keine arithmetische Theilung zu. Will man aber das h in b verwandeln, so entsteht nur eine versetzte hypolydische Tonart:

hypolydisch c d e f—f g a h c

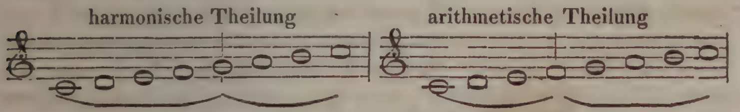
versetzt f g a b—b c d e f

Wie die Glareanischen Tonarten, so sind auch die in neuerer Zeit durch Hrn. v. Winterfeld aufgestellten Tonreihen:

die ionische	*C D e f g a h c*	*(F g a b c d e f)*
die dorische	*D e f g a h c d*	*(G a b c d e f g)*
die phrygische	*E f g a h c d e*	*(A b c d e f g a)*
die mixolydische	*G a h c d e f g*	*(C d e f g a b c)*
die aeolische	*A h c d e f g a*	*(D e f g a b c d)*

nur verschiedene Octavengattungen der Octaven C—c oder F—f. **)

*) Unter harmonischer Theilung der Octave versteht man diejenige, nach welcher die Octave in zwei Theile zerfällt, deren unterster der grösste ist und die Töne vom Grundton bis zur Quinte, diese mit eingeschlossen, enthält. Arithmetisch getheilt, erscheint die Tonart in 2 Theilen, der unterste nur 4 Töne, und der oberste Theil 5 Töne enthaltend:



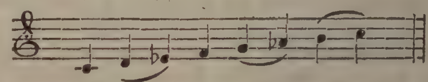
**) Wenn in den bisher aufgestellten Tonreihen ausser dem in b umgewandelten h kein anderer durch ♯ oder b versetzter Ton vorkommt, so darf man deswegen doch nicht den Grundsatz aufstellen, dass in den Kompositionen, denen die alten Kirchentonarten zum Grunde liegen, gar keine durch ♯ oder b versetzten Töne vorkommen. Es wurde schon weiter oben (pag. 43) erwähnt, dass manche Versetzungszeichen, wenn auch nicht ausdrücklich vorgezeichnet, doch in der Ausführung als noth-

Von den heutigen Tonarten
oder
von der Dur- und Molltonart.

Unsere Durtonart zeigt sich bei stufenweiser Folge ihrer Töne als eine Tonreihe, die genau mit der eben angeführten alten ionischen Tonart übereinstimmt. Nimmt man den Ton C als Grundton einer Durtonart an, so steigen die stufenweise geordneten Töne derselben aufwärts durch 2 ganze Töne, um einen grossen halben Ton, 3 ganze Töne und wieder um einen grossen halben Ton.

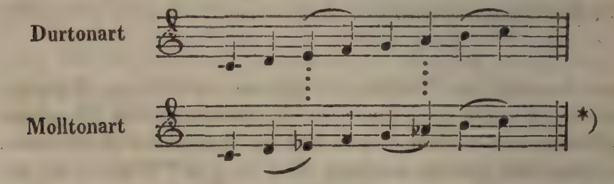


In der Molltonart des Grundtons C ist die Fortschreitung der Töne folgende:



Die Töne der Molltonart schreiten vom Grundtone aus durch einen ganzen Ton, einen grossen halben Ton, zwei ganze Töne, einen grossen halben Ton, dann durch einen Sprung von $1\frac{1}{2}$ Ton und endlich durch einen grossen halben Ton zur Octave.

Der Unterschied zwischen beiden Tonarten zeigt sich also in der Entfernung des dritten und sechsten Tons vom Grundton.



*)

---

wendig angebracht wurden. Aber auch in anderer Rücksicht kamen ♯ u. b zur Anwendung: es wurde nemlich mitunter eine Tonart um einige Stufen höher oder tiefer ausgeübt. Um nun die Fortschreitung durch ganze und halbe Töne nicht zu verändern (in der Kunstsprache: um die Sylben nicht zu mutiren und das mi fa an seine gehörige Stelle zu bringen), bediente man sich der nöthigen Versetzungszeichen in eben der Art wie wir, wenn die Tonleiter einer Dur- oder Molltonart von verschiedenen Grundtönen ausgehen soll. Die auf diese Weise versetzten Tonarten heissen tuoni trasportati. *Zarlino Istit. arm.* pag. 410. (ed. 1589.)

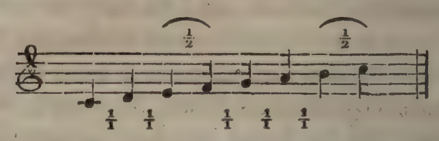
*) Die Benennungen dur und moll, welche in der deutschen Kunstsprache durch die Ausdrücke hart und weich gegeben werden, stammen noch aus

Jeder Ton unsers Tonsystems kann Anfangston (Grundton) einer dieser beiden Tonarten sein. Da nun die Durtonart des Tones C die Verhältnisse der Töne, wie sie die Tonart erfordert, ohne Anwendung von Versetzungszeichen aufstellt, und auch daher die natürliche genannt wird, so dient sie als Norm für die Bildung der Durtonart aller übrigen Töne des Tonsystems. Dies ist so zu verstehen: wenn sich in der natürlichen Tonleiter irgend eines Tones nicht die Tonverhältnisse so vorfinden, als die Tonart erfordert, so werden sie durch die nöthigen Versetzungszeichen gebildet. Ein einziges Beispiel wird hinreichend sein, um die Bildung der Durtonart eines andern Grundtons als C, z. B. des Grundtons G, durch Hülfe der Versetzungszeichen

---

der älteren Zeit her. Man nannte, wie schon erwähnt wurde, die auf A oberwärts folgende Tonstufe entweder b fa oder b mi, und zeichnete b fa (unser b) mit dem b rotundum oder molle, b mi hingegen (unser h) mit dem ♮ quadratum. Der Gesang ferner, welcher sich in einer Tonreihe bewegte, in welcher das b molle vorkam, hiess cantus mollis; wenn sich der Gesang aber in der andern Tonreihe mit ♮ quadratum befand, hiess er cantus durus. Einen dritten Gesang in einer Tonreihe, in welcher weder b durum noch b molle vorkam, z. B. in dem Hexachord c d e f g a, nannte man cantus naturalis. Mit Rücksicht auf die Terz des Grundtons sind cantus naturalis und cantus durus einander gleich. Um nun die Frage zu beantworten, worauf sich damals die Ausdrücke dur und moll bezogen, führe ich eine Stelle aus des *Simon Brabantinus de Quercu Opusculum musices* (Landshut 1616. in 4.); an sie steht fol. 5, Rückseite, und lautet: *Operae pretium est, latere neminem b♮ esse duplex: puta b fa, ♮ mi et dicitur b fa, b moll, et ♮ mi, ♮ quadratum, ad literarum discrimen. Plerique tamen asserentes et quidem inepte dicunt: b moll ideo dici, quod molle canatur. — Sed dicitur b moll a mobilitate, nam moveri potest et ordinari quocunque in loco, in lineis aut in spatiis, secundum cantoris exigentiam.* Das b rotundum oder molle wird also nicht von mollis, sondern von Mobilitas hergeleitet, weil es das b durum (unser h) verändert und aus diesem ein b molle macht. Die Franzosen haben diese Ableitung bis auf heutige Zeit beibehalten, indem sie jeden durch b vertieften, also veränderten Ton mit dem Zusatze b moll bezeichnen. So sagen sie z. B. mi für unser e, und mi b moll für unser es, ohne dadurch die Tonart moll anzudeuten. Die Dur- und Molltonart bezeichnen sie durch besondere Bestimmung der Terz der Tonart und nennen z. B. es dur: mi b moll tierce majeur; es moll: mi b moll tierce mineur. — Hiernach ist die Molltonart eine durch Veränderung (per mobilitatem) der Durtonart entstandene Tonart. — Wie sich nun manche sogenannte Aesthetiker, die sich mit einer Charakteristik der Tonarten plagen, gegen des Simon de Quercu: *quidem inepte dicunt* verhalten werden, das muss man ruhig abwarten, braucht auch keine Notiz davon zu nehmen.

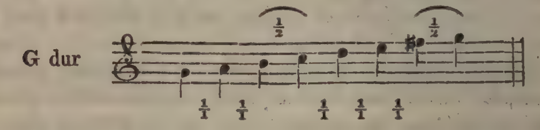
zu zeigen. In folgender Tonreihe, welche die Tonleiter der Tonart C dur aufstellt, ist die jedesmalige ganze Tonfortschreituug durch $\frac{1}{1}$, die halbe Tonfortschreitung durch $\frac{1}{2}$ und ⌒ angedeutet.



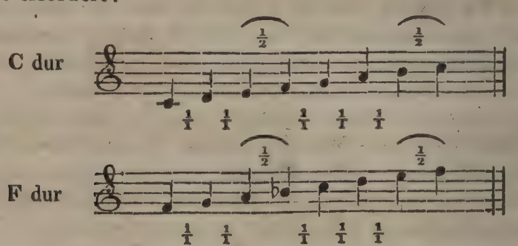
Stellt man darunter die natürliche Tonleiter (die Tonleiter ohne Versetzungszeichen) von G



und vergleicht die Tonverhältnisse der beiden Tonreihen, so bemerkt man, dass die ersten 6 Töne in beiden Reihen in einem gleichen Verhältnisse der Entfernung von einander stehen, und dass sich ein Unterschied zwischen der 6. u. 7. und 7. u. 8. Stufe findet. In der Tonart C dur ist die 6. Stufe von der 7. um einen ganzen Ton und die 7. von der achten nur um einen halben Ton entfernt; in der natürlichen Tonleiter von G hingegen ist dies Verhältniss umgekehrt. Da nun die T o n a r t von der 7. bis zur 8. Stufe einen halben Ton haben muss, so muss, um die Tonart G dur aufzustellen, die 7. Stufe der Tonleiter erhöht, und aus f ein fis werden:

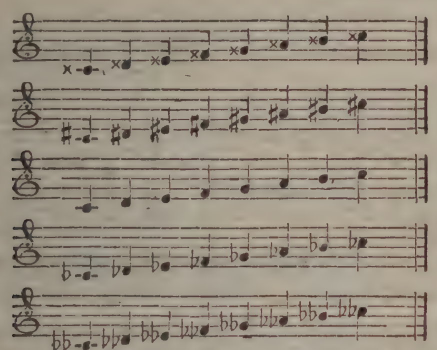


Durch Anwendung der Versetzungszeichen (hier ♯, im nächsten Beispiele b) wird das Verhältniss der Töne so hergestellt, als es die Tonart erfordert:

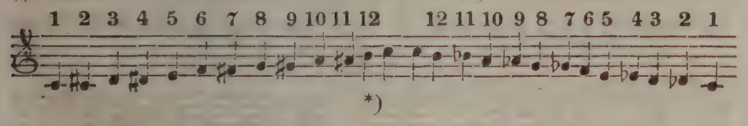


Aus dem Bisherigen ergiebt sich, dass wir nur eine Durtonart haben, die so oft versetzt oder transponirt werden kann, als man einen andern Ton als den Ton C zum Grundton derselben nimmt.

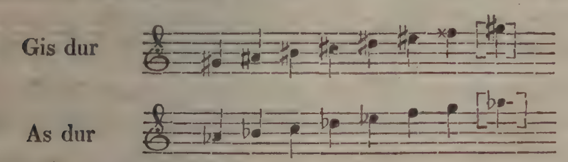
Als Uebung für den Schüler kann hier die Aufgabe gestellt werden, jeden in den folgenden Reihen vorkommenden Ton als Grundton einer Durtonart und einer Molltonart anzunehmen, und nach dem gegebenen Muster von C dur und C moll alle andern Transpositionen zu machen.



In dem Umfang einer Octave sind 12 ihrer Höhe nach verschiedene Töne enthalten, z. B.



Aus diesem Grunde nimmt man nur 12 verschiedene Versetzungen der Durtonart und eben so viele der Molltonart an. — Manche Versetzungen, die viele ♯ erfordern, werden durch andere ersetzt, in denen weniger b vorkommen, z. B. Gis dur, welches 6 ♯ und ein ✕ erfordert, durch As dur mit vier b

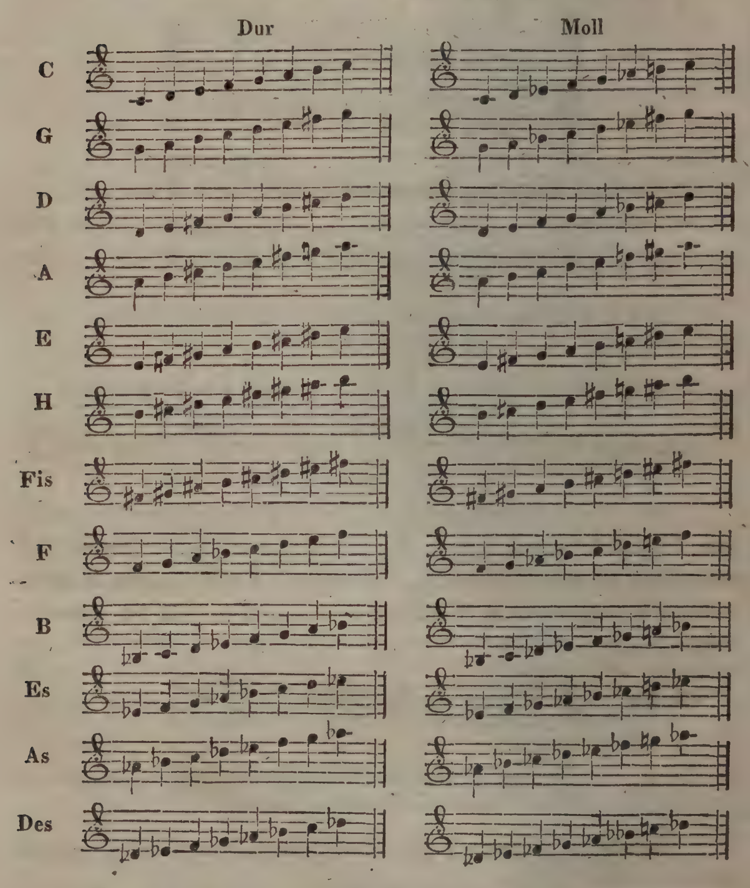


Bei diesem Verfahren wird eine Verwechselung der Tonstufen

*) Die Octave des Grundtons wird hier nur für Wiederholung des Grundtons genommen.

angewandt, ohne jedoch die Tonhöhe derselben zu verändern; so wird z. B. gis mit as, ais mit b, fisis mit g, u. s. w. verwechselt, und diese Verwechselung nennt man in der deutschen Kunstsprache: die enharmonische Verwechselung. Wenn nun in der hier folgenden tabellarischen Uebersicht der 12 Dur- und 12 Molltonarten beim ersten Anblicke die Tonart mancher Grundtöne zu fehlen scheint, so lässt sich in Folge der Bemerkung über enharmonische Verwechselung das Fehlende leicht ergänzen.

Tabellarische Uebersicht der Tonarten.

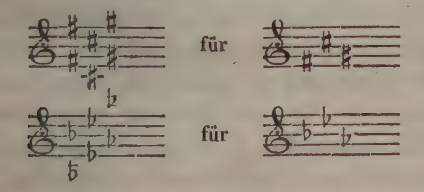


Bemerkung über die Durtonart. Die allmählige Vermehrung der ♯ entsteht, wenn man den fünften aufwärts stehenden

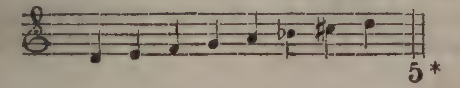
Ton einer Tonart zum Grundton einer andern macht; mit dem abwärts stehenden fünften Ton einer Tonart vermehrt sich die Anzahl der b. Dies stellt sich in folgender Uebersicht dar:

Fis dur hat 6 durch ♯ erhöhte Töne, fis, cis, gis, dis, ais, eis.
H — — 5 — ♯ — — fis, cis, gis, dis, ais.
E — — 4 — ♯ — — fis, cis, gis, dis,
A — — 3 — ♯ — — fis, cis, gis,
D — — 2 — ♯ — — fis, cis.
G — — 1 — ♯ erhöhten Ton, fis.
C dur hat keine Vorzeichnung.
F — — 1 durch b vertieften Ton, b.
B — — 2 — b vertiefte Töne, b, es.
Es — — 3 — b — — b, es, as.
As — — 4 — b — — b, es, as, des.
Des — — 5 — b — — b, es, as, des, ges.
Ges dur kann durch Fis dur ersetzt werden.
Ces — — — H — — — u. s. w.

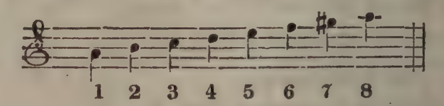
Die in einer Tonart erforderlichen Versetzungszeichen werden, wo sie als Vorzeichnung eines Tonstückes angemerkt sind, in einer bestimmten Reihenfolge geschrieben und zwar in derselben, in welcher, wie eben gezeigt ist, sich die Versetzungszeichen allmählig vermehren. Wenn daher 1 ♯ angemerkt ist, so gilt es für fis, 2 ♯ gelten für die Töne fis und cis, 3 ♯ für fis, cis und gis, oder 1 b für das vertiefte h, 2 b für b und es, 3 für b, es und as, u. s. w. In ältern Notendrucken findet man die Versetzungszeichen oft doppelt bemerkt, z. B.



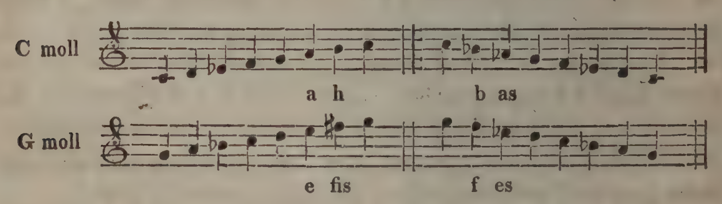
Bemerkungen über die Molltonart. Die verschiedenen Transpositionen der Molltonart erfordern eine Vorzeichnung, die nicht gebräuchlich ist. Es werden entweder nur ♯ oder b vorgezeichnet, nicht aber ♯ und b zu gleicher Zeit, wie es manche Transposition erfordert, z. B. D moll



Dieser Umstand führt auf folgende Bemerkung. In der Fortschreitung der einzelnen Töne der Molltonart, und zwar der Reihe nach vom Grundton bis zu dessen Octave (von welcher der nächste unterwärts liegende Ton nur um einen grossen halben Ton, als Bedingung sowol der Dur- als Molltonart, entfernt liegt und Leitton heisst, weil er gleichsam in die Octave leitet), findet sich zwischen der 6. u. 7. Stufe ein Tonraum, der grösser ist, als ein ganzer Ton, z. B.



und, wie die Erfahrung lehrt, von Anfängern im Gesange nicht leicht rein intonirt wird. Um nun die melodische Ausführung zu erleichtern, hat man mit Berücksichtigung des Leittons, der in der aufwärts fortschreitenden Tonreihe nicht fehlen darf, die sechste Stufe um einen kleinen halben Ton erhöht, und im Abwärtsschreiten, wo das Princip des Leittons wegfällt, weil er nicht zur Octave hinführt, diesen um einen kleinen halben Ton vertieft. Dadurch entsteht nun folgende Tonleiter der Molltonart, im Auf- und Absteigen verschieden. *)

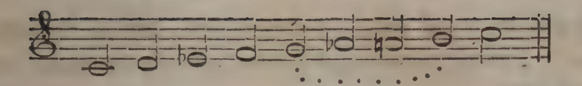


Diese melodische Abänderung bezieht sich jedoch nur auf A n f ä n g e r im Gesange, und ist also für gute Sänger und für Instrumentalisten nicht zu berücksichtigen, am allerwenigsten aber auf das harmonische Verhältniss der Töne der Molltonart zu beziehen, weil man sonst eben so viele verschiedene Molltonarten eines Grundtons annehmen müsste, als melodische Abänderungen in der Reihenfolge der Töne statt finden können und wirklich angewandt werden, wie z. B. die folgende: **)

---

*) Vergl. *P. G i a m b a t. M a r t i n i*, *Saggio fondamentale pratico di Contrappunto.* Tom. I. pag. 107 ff.

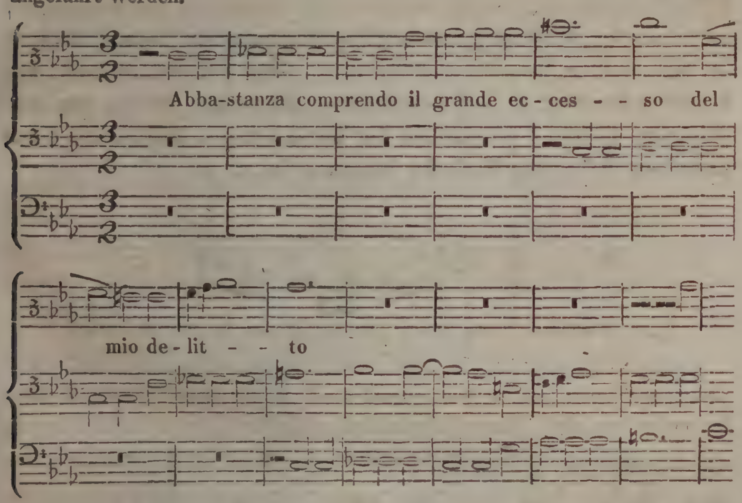
**) Vergl. des *P. S t a n i s l a o M a t t e i*, *Pratica d'Accompagnamento sopra Bassi numerati, e contrappunti a più voci sulla scala ascendente, e*



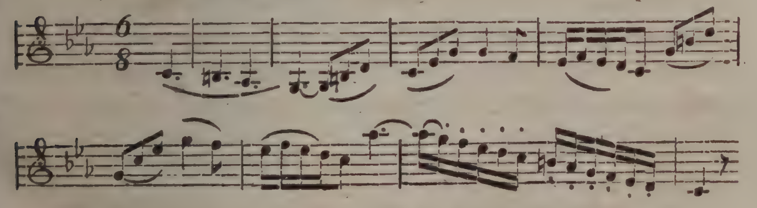
Die heutige Vorzeichnung der Molltonart richtet sich nach der melodischen Veränderung der abwärts schreitenden Tonleiter derselben;

---

discendente maggiore e minore. Bologna, Firenze, Livorno, s. a. (1824) in fol. (pag. 182.) Ein Herr *V a n d e r m o n d e*, Mitglied der K. Akademie der Wissensch. in Paris, stellte in einer Abhandlung: *Système d'harmonie applicable à l'état actuel de la musique* (Journ. des sçavans, Paris 1780) v i e r verschiedene Molltonarten auf. Vergl. *L a b o r d e*, *Essai sur la Mus.* III. 690 ff. Zum Beweise, dass selbst einige der vorzüglichsten Tonsetzer sich in der Molltonart, der kleinen Sexte und der grossen Septime, also des Intervalls einer übermässigen Secunde, sowol aufwärts als abwärts melodisch schreitend, bedienen, können hier folgende Beispiele angeführt werden.



Aus dem grossen Psalmenwerk des *Benedetto Marcello.* Tom. VIII. pag. 111, der Venezianer Ausgabe von 1813.

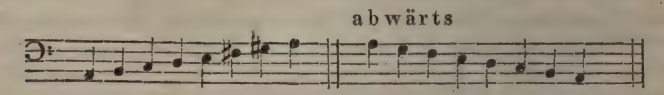


L. v. Beethoven. Op. 9. Anfang des dritten Trio.

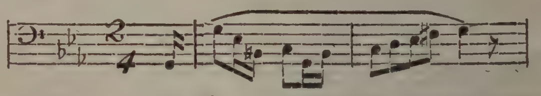
anstatt also in A moll ein gis vorzuzeichnen, wie es die harmonisch construirte Tonart erfordert, in welcher nur Gis als einziger erhöhter Ton vorkommt,



erhält diese Tonart gar nichts vorgezeichnet, weil sie in Folge der melodischen Abänderung abwärts schreitend kein einziges Versetzungszeichen mit sich führt:

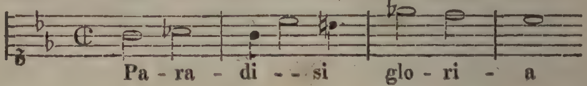


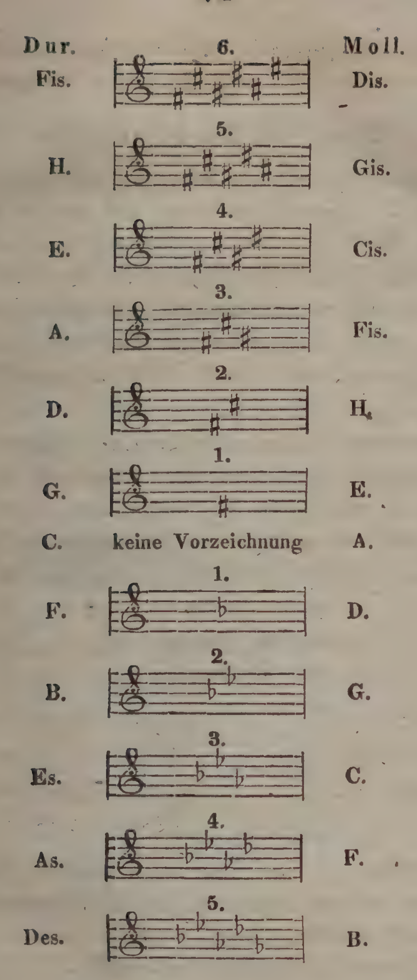
Weil nun diese Tonart in Folge der erwähnten Abänderung aus natürlichen Tönen (d. h. aus solchen, die durch kein Versetzungszeichen erhöht oder vertieft sind) besteht, so wird sie von Einigen die natürliche Molltonart genannt, und deswegen als Normal-Molltonart der übrigen Grundtöne angesehen. Man gewinnt dadurch eine Uebereinstimmung in der Vorzeichnung überhaupt, indem nun jede Durtonart einerlei Vorzeichnung hat mit derjenigen Molltonart, deren Grundton die sechste Stufe der Durtonart ist, z. B.



L. v. Beethoven. Op. 18 Im Adagio des letzten Quartetts.

Ein anderes Beispiel, in welchem die kleine Sexte und der Leitton, aber nicht unmittelbar nach einander vorkommen, ist folgendes aus einem Stabat mater von *Ant. Maria Bononcini:*





Anmerkung. Die allmählige Vermehrung der Versetzungszeichen (♯ oder b) entsteht in Moll, wie in Dur. Was weiter oben über enharmonische Verwechselung gesagt wurde, kann auch auf die Transpositionen der Molltonart bezogen werden. Ueber die verschiedenen Beziehungen der transponirten Dur- und Molltonarten unter einander (über die sogenannte Verwandtschaft der Tonarten) wird später im Cap. II. gesprochen.

§. 7.

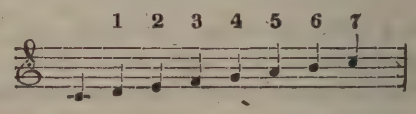
Lehre vou den Intervallen.

Der Ausdruck Intervall bezeichnet eigentlich den Zwischenraum zwischen 2 verschiedenen Tönen und deutet die Entfernung an, in welcher ein Ton von einem andern steht, z. B. die Entfernung des Tones d von c, oder des Tones g von d, u. s. w. In unserer Terminologie braucht man jedoch den Ausdruck Intervall in der Art, dass man die beiden Töne selbst, welche einen Zwischenraum begrenzen, ein Intervall nennt; z. B. c d ist das Intervall eines ganzen Tons, oder c g ist das Intervall einer Quinte. Jedes Intervall erhält seinen besondern Namen nach der Zahl der Stufe, auf welcher der höhere Ton, von dem tieferen abgerechnet, in der Tonleiter des letzteren steht. *) In früherer Zeit nannte man jeden einzelnen Ton einer Tonart, eine Saite oder chorda, und unterschied die Töne ihrer Stellung nach, wie in folgendem Beispiel (die Töne der Tonart c dur),

c octava chorda,
h septima chorda,
a sexta chorda,
g quinta chorda,
f quarta chorda,
e tertia chorda,
d secunda chorda,
c prima chorda.

Diese Zahlwörter sind beibehalten worden; nur hat sie der Sprachgebrauch in Prime, Secunde, Terz u. w. umgemodelt.

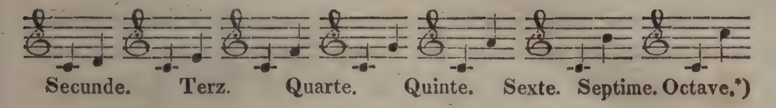
Weil die Töne einer Tonart, vom Grundton ausgezählt, in siebenfach verschiedener Entfernung vorkommen,



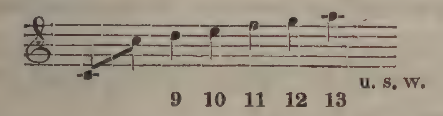
so giebt es auch nur sieben generell von einander verschiedene

*) Wenn das Beiwort sub oder unter mit dem Namen des Intervalls verbunden ist, dann zählt man nicht vom tiefsten Ton des Intervalls bis zum höchsten, sondern umgekehrt; z. B. die Unterquinte von C ist F, die Unterquarte von D ist A u. s. w.

Intervalle, nemlich die Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave:



Diese hier angeführten Intervalle heissen die einfachen und zwar im Gegensatz der zusammengesetzten Intervalle; letztere entstehen, wenn man den Tonraum zwischen dem ursprünglichen Grundton und einem solchen Ton bestimmt, der noch weiter als seine Octave von ihm entfernt ist:



Die zusammengesetzten also, die None, Decime, Undecime, Duodecime, Terzdecime u. s. w. sind Wiederholungen der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte u. s. w. und führen, mit Bezugnahme auf die Tonart, meistens auch den Namen der einfachen Intervalle. **) Da jeder Ton erhöht und vertieft werden kann, so kann dem zufolge auch jedes Intervall an und für sich in verschiedener Grösse vorkommen; es giebt also verschiedene Species jedes Intervalls, z. B. verschiedene Quinten, als: c ges, oder c g oder c gis. Diese specielle Verschiedenheit jedes einzelnen Intervalles wird durch die Beiwörter

1) gross oder rein,
2) klein oder falsch,
3) vermindert,
4) übermässig

---

*) Einige mus. Theoretiker und unter ihnen namentlich *J. G. Albrechtsberger* in seinem Werke: *Gründliche Anweisung zur Composition etc.* (Leipzig 1790. in 4. pag. 1.), führen auch das Intervall eines Einklanges an, aber mit Unrecht; denn zwei Töne, die nur in ihrer Tonfarbe verschieden sind, nicht aber in ihrer Tonhöhe, wie z. B. das $\bar{c}$ auf der Violine und das $\bar{c}$ auf der Flöte, können keinen Tonraum begrenzen und also auch nicht als ein Intervall aufgestellt werden. Vergl. *Zarlino, Istit. arm.* pag. 183 (ed. 1573.)

**) Unter gewissen Umständen unterscheidet man die zusammengesetzten Intervalle von den einfachen, z. B. die Terzdecime von der Sexte.

angedeutet, die dem generellen Namen des Intervalls vorgesetzt werden.

Gross oder rein ist das Intervall, wenn sich das obere Ende desselben in der Durtonart des untern Tones, der hier als Grundton einer Tonart fingirt wird, ohne ein der Tonart fremdes Versetzungszeichen vorfindet.

Bei der Quinte, Quarte und Octave bedient man sich des Ausdruckes rein, bei der Secunde, Terz, Sexte und Septime aber des Ausdruckes gross.

Klein oder falsch wird das Intervall genannt, wenn es um einen kleinen halben Ton kleiner ist, als das grosse oder reine.

Der Ausdruck klein wird bei der Terz, Sexte und Septime gebraucht; bei der Quarte, Quinte und Octave bedient man sich statt des Ausdruckes klein: falsch.

Uebermässig nennt man dasjenige Intervall, welches um einen kleinen halben Ton grösser ist als das grosse oder reine.

Vermindert bezeichnet dasjenige Intervall, welches um zwei kleine halbe Töne kleiner ist als das grosse oder reine.

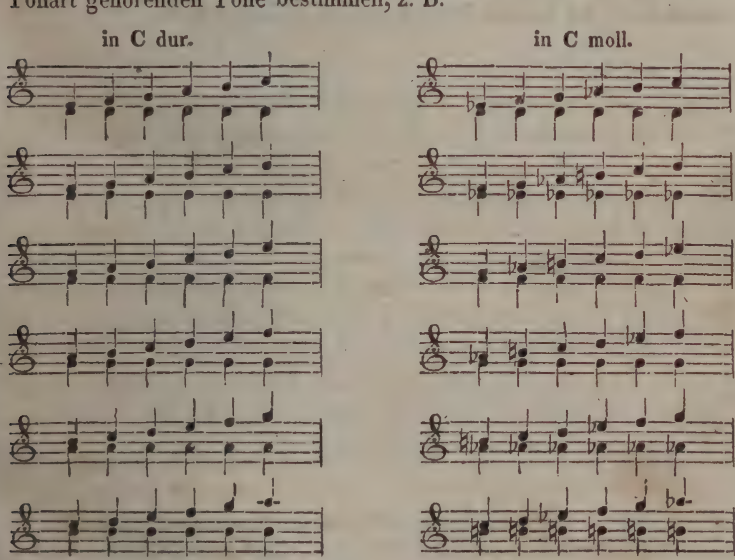
Die Intervalle können der leichtern Uebersicht wegen eingetheilt werden in

a) natürliche und
b) künstliche.

Natürliche Intervalle sind diejenigen, deren beide Enden in einerlei Tonart vorkommen; künstliche sind hingegen solche, deren Enden zu verschiedenen Tonarten gehören. Um alle natürlichen Intervalle einer Tonart aufzusuchen, kann man sich der folgenden Uebersicht in C dur und C moll bedienen, und danach für jede transponirte Tonart eine ähnliche aufstellen.



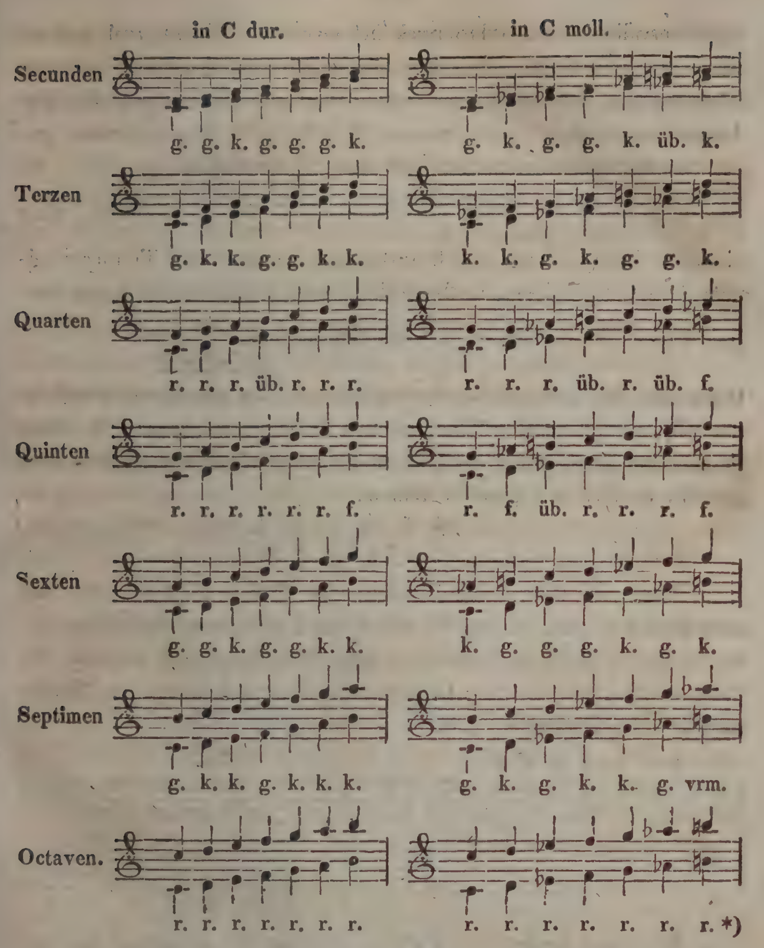
Die hier aufgestellten Intervalle beziehen sich alle auf den Grundton der Tonart. Um aber zu erfahren, welche andern Tonverbindungen als natürliche Intervalle der Tonart C dur und C moll vorkommen, kann man jeden Ton der Tonart als tiefsten Ton eines Intervalls annehmen und von diesem aus die Entfernung aller andern zur Tonart gehörenden Töne bestimmen, z. B.



Aus der Zusammenstellung dieser Intervalle mit den andern, welche vom Grundton der Tonart ausgezählt wurden, ergiebt sich das Resultat, dass überhaupt nur folgende Intervalle als natürliche vorkommen können.

1) die kleine, grosse und übermässige Secunde,
2) die kleine und grosse Terz,
3) die falsche, reine und übermässige Quarte,
4) die falsche, reine und übermässige Quinte,
5) die kleine und grosse Sexte,
6) die verminderte, kleine und grosse Septime,
7) die reine Octave,

und dass keine verminderte Secunde, keine verminderte und übermässige Terz, keine verminderte Quarte, keine verminderte Quinte, keine verminderte oder übermässige Sexte, keine übermässige Septime und keine andere Octave als die reine eines jeden Tons der Tonart, als natürliches Intervall vorkommen kann. Hiermit soll aber nicht gesagt sein, dass die künstlichen Intervalle, die z. B. durch Anwendung melodischer Noten oder Vorhalte u. dgl. entstehen, nicht in der Praxis vorkommen können. Es folgen hier nun alle natürlichen Intervalle der Tonart C dur und C moll in ihrer generellen und speciellen Verschiedenheit; ähnliche übersichtliche Darstellungen kann der Schüler in allen Tonarten anfertigen, um sich danach die Lehre von der Verschiedenheit der Grösse der Intervalle fest einzuprägen.



Es darf hier nun nochmals wiederholt werden, dass zur Bestimmung der speciellen Verschiedenheit der Intervalle der jedesmalige tiefste Ton desselben als Grundton einer Durtonart fingirt wird.

Die Lehre von der Umkehrung der Intervalle gehört ihrem ganzen Umfange nach, in die Lehre vom doppelten Kontrapunkt und wird hier daher auch nur in so weit aufgestellt, als durch Umkehrung ganzer Akkorde oder dadurch, dass die einzelnen Töne des Akkords verschiedenartig über einander gestellt werden, einzelne oder

---

*) Von den hier angewandten Buchstaben bedeutet k. klein — g. gross — f. falsch — r. rein — üb. übermässig. — vrm. vermindert.

alle Intervalle des Akkords umgekehrt werden. Ein Intervall umkehren heisst, den tiefsten Ton desselben zum höchsten machen oder den höchsten zum tiefsten, so dass, wenn das Verwechseln der Ober- und Unterstimmen durch octavenweises Herauf- oder Heruntersetzen geschieht, das ursprüngliche Intervall sich als ein anderes gestaltet. So wird z. B. aus dem Intervall der Secunde dadurch, dass man den tiefen Ton um eine Octave höher legt und den Ton a an seinem Platze stehen lässt, wodurch das g zum höchsten, und a zum tiefsten Ton des Intervalls wird, eine Septime,

Wenn man das Intervall der Octave auf die eben gezeigte Art umkehren will, so fallen beide Töne in einen Einklang zusammen. *) Das Resultat der Umkehrung der Intervalle wird gewöhnlich in Ziffern dargestellt, nemlich in folgenden Reihen:

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Von zwei unter einander stehenden Ziffern zeigt hier eine das ursprüngliche, und die andere das durch Umkehrung entstandene Intervall an, z. B. die Secunde wird durch Umkehrung zur Septime, die Terz zur Sexte, u. s. w. — Dies Resultat lässt sich, anstatt in Ziffern, auch in Noten darstellen; z. B.



Die ersten beiden Notenreihen enthalten die ursprünglichen Intervalle, welche in den folgenden Reihen in der Umkehrung erscheinen.

Nebenbenennungen für einige Töne der Tonart und für einige Intervalle:

für Grundton oder Prime der Tonart: Tonica, von dieser ausgezählt,
für Terz der Tonart: Mediante,
für Quinte der Tonart: Dominante,
für Septime der Tonart: Leitton, semitonium od. subsemitonium

---

*) Aus diesem Grunde wird der Grundton der Tonart auch unter die Consonanzen gezählt.

modi, auch im Französischen ton sensible (bezieht sich immer auf die grosse Septime des Grundtons).

Die übermässige Quarte z. B., f h, wird auch tritonus genannt, weil sie aus drei ganzen Tönen besteht.

Tonica, Mediante und Dominante der Tonart werden zusammengenommen auch chordae principales s. essentiales (chordes essentielles d'un mode, Haupttöne oder Hauptsaiten der Tonart), genannt, weil sie die Tonart dur oder moll charakterisiren. — Chordae naturales (natürliche Töne, chordes naturelles d'un mode, sind a) der Leitton oder die grosse Septime der Tonart dur und moll, b) die grosse Sexte in dur, die kleine in moll. — Chordae necessariae sind in dur und moll: die grosse Secunde und die reine Quarte. — Vergl. *J. G. Walther's Mus. Lex.* (Leipz. 1732), Art. Chorda, wo dieses Wort noch in anderen Beziehungen vorkommt; ferner: *Brossard, Dictionnaire de Musique* (ed. VI. Amsterd. o. J.), pag. 65 u. 66.

§. 8.

Fortsetzung der Lehre von den Intervallen.

Eintheilung derselben in Consonanzen und Dissonanzen,

Der Zusammenklang eines höheren und tieferen Tons hat für das Ohr, welches für den musikalischen Klang empfänglich ist, entweder etwas Beruhigendes, oder erweckt das Verlangen nach einer Beruhigung. Die Zusammenklänge ersterer Art heissen Consonanzen, die andern werden Dissonanzen genannt.

*Diese auf das Urtheil des Gehörs gegründete Eintheilung der Zusammenklänge in Consonanzen und Dissonanzen findet sich bereits in manchen der ältesten Schriften über Musik, von denen hier nur einige angeführt werden. Boetius**) *de Musica, Lib. I. cap. 8., giebt folgende Erklärung: Consonanz ist die Vermischung (mixtura) eines hohen und tiefen Tones, die dem Ohre angenehm und einförmig (uniformiter) zufliesst. Dissonanz hingegen ist eine dem Ohre unangenehme und rauhe Vermischung zweier Töne. Franco von Cöln,***) *in seinem Traktat: Musica et cantus*

---

*) Schriftsteller des V. und VI. Jahrh. Vergl. §. 2. Anmerk. pag. 8.

**) Schriftst. des XIII. Jahrh. Vergl. §. 3. pag. 26.

mensurabilis, Cap. XI, bezieht sich ebenfalls aufs Gehör und nennt diejenigen Zusammenklänge, welche das Gehör ertragen kann, Concordanzen; Discordanzen aber solche, welche nach dem Urtheile des Ohres dissoniren.

Franco theilt die Concordanzen ein in

a) vollkommene; dazu gehören der Einklang und die Octave;

b) unvollkommene; diese sind die grosse und die kleine Terz;

c) mittlere; dazu rechnet er die Quinte und die Quarte;

Die Discordanzen werden ebenfalls eingetheilt in

a) vollkommene; unter diesen führt er an: die Secunde, die übermässige Quarte (Tritonus) und die kleine und grosse Sexte.

b) unvollkommene; diese sind die grosse und kleine Sexte.

Manches aus dieser Eintheilung stimmt mit der heutigen überein, von der weiter unten die Rede sein wird.

Bei zwei auf Franco folgenden Schriftstellern, Marchettus von Padua und Johannes de Muris,) findet sich eine ähnliche Erklärung der Consonanz und Dissonanz, und unter andern auch schon das Verbot einer Folge vollkommener Consonanzen von einerlei Art in gleicher Bewegung. Mit dem allmähligen Entstehen der praktischen Werke des Kontrapunktes in den Niederlanden **) im XIV. bis XVI. Jahrhundert, bildete sich nach und nach die Theorie der Komposition immer weiter aus. Die Theoretiker konnten sich aber lange Zeit noch nicht von ihren arithmetischen Speculationen trennen, und, ohne dem Gehör ein Urtheil zuzumuthen, erklärten sie z. B. die Terzen noch für ein dissonirendes Intervall, wenn auch die Praktiker diese als Consonanzen behandelten.***) Unter den praktischen Tonkünstlern soll*

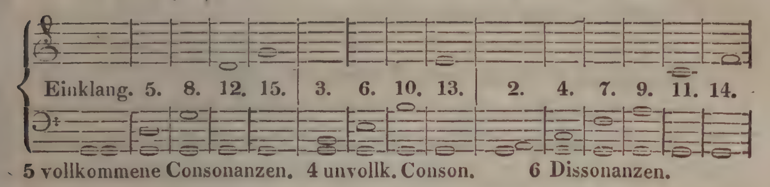
---

*) Vergl. **Gerbert**, *Scriptores etc.* Bd. 3. pag. 80 u. pag. 306.

**) Vergl. die beiden gekrönten Preisschriften von *Kiesewetter* und *Fétis*, in Beantwortung der Frage: *Welche Verdienste haben sich die Niederländer, namentlich des XIV, XV. u. XVI. Jahrh. im Fache der Tonkunst erworben etc.* Amsterdam 1829. 4.

***) Hätten die Theoretiker, welche ihre Weisheit aus dem Boetius herholten, sich eher von diesem lossagen können und sich mehr um die Kunst-Praxis ihrer Zeit bekümmert, um aus dieser eine Theorie zu abstrahiren, so würde das Wesen der Consonanzen und Dissonanzen nicht so lange ein Gegenstand des Streites der verschiedenen Meinungen geblieben

Orlandus de Lassus (*geb.* 1520 *in Mons, gest.* 1595 *als Capellmeister in München*) *der Erste gewesen sein, der sich am Anfange und am Schlusse einer Composition der Terz bediente.* *) *Der erste musikalische Theoretiker, der zwar nicht zuerst eingesehen, dass die Terzen und Sexten zu den Consonanzen gehören, doch solches zuerst öffentlich gelehrt hat, ist Glareanus.* **) *Er giebt pag.* 26 *seines Dodecachordon folgende Uebersicht:*



aus welcher hervorgeht, dass er die Terzen und Sexten nach dem Sinn der Neuern, unter die Consonanzen, und die Quarte, wider den Sinn der Alten, unter die Dissonanzen setzt. Eine mit seiner Annahme übereinstimmende Berechnung giebt er nicht: diese wird erst von Zarlino aufgestellt. ***)

Die heutige Eintheilung der Zusammenklänge in Consonanzen und Dissonanzen, die sich ganz und gar auf das Urtheil des Ohres gründet, findet sich durch übereinstimmende Behandlung der consonirenden oder dissonirenden Tonverhältnisse in den praktischen Werken der besten Meister bewährt.

Unter den in der Tonleiter einer Tonart vorkommenden Tönen, deren jeder einzelne in seinem Verhältnisse zum Grundton der Tonart betrachtet und als Intervall bestimmt wird, bilden einige mit diesem ein consonirendes, andere ein dissonirendes Intervall. Jeder Ton kann

---

sein. Allein man konnte sich nicht entschliessen, das Ohr zu Rathe zu ziehen und aus der übereinstimmenden Behandlung der Consonanzen oder Dissonanzen in den Werken der besten Meister gewisse Regeln zu entnehmen. Tout comme chez nous! Zweifeln doch einige Theoretiker lieber an der Künstlerschaft Beethoven's, als dass sie sich von ihren Schul- und Lieblingsgrillen lossagen.

*) *Marpurg, Krit. Einl.* pag. 144.

**) *Marpurg a. a. O.*

***) *Zarlino Istit. arm.* an vielen Orten; *Dimostrazioni arm. Ragionamento II.* (pag. 78 u. ff. edit. 1589.)

als Grundton einer Tonart angenommen werden; die übrigen Töne derselben erscheinen als folgende Intervalle des Grundtons:

1) als grosse Secunde;
2) als grosse oder kleine Terz;
3) als reine Quarte;
4) als reine Quinte;
5) als grosse oder kleine Sexte;
6) als grosse Septime;
7) als reine Octave.

Von diesen Intervallen sind

A. Consonanzen.
   a) die grosse und kleine Terz;
   b) die reine Quinte;
   c) die grosse und kleine Sexte;
   d) die reine Octave.

B. Dissonanzen.
   a) die Secunde;
   b) die Quarte;
   c) die Septime.

Die Consonanzen werden eingetheilt in

a) vollkommene,
b) unvollkommene.

Zu den vollkommenen gehören nur die reine Quinte und Octave. Zu den unvollkommenen gehören die Terzen und Sexten.

Die reine Quinte und die reine Octave werden vollkommene Consonanzen genannt, weil sie weder um einen kleinen halben Ton (welcher der kleinste Tonraum in unserm Tonsystem ist) vergrössert, noch um einen kleinen halben Ton verkleinert werden können, ohne die Eigenthümlichkeit des Consonirens zu verlieren. Aus diesem Grunde wird die Quinte und Octave statt gross, rein genannt, und statt klein, falsch. *)

Die Terz und Sexte können gross oder klein sein und sind in beiden Verhältnissen consonirend, daher heissen sie unvollkommene Consonanzen.

Die Dissonanzen werden eingetheilt in

1) wesentliche,
2) zufällige.

*) Die Benennungen rein und falsch werden auch auf die Quarte angewandt, weil diese durch Umkehrung eine Quinte wird.

Wesentliche Dissonanzen sind die Secunde, Quarte und Septime der Tonart; zu den zufälligen Dissonanzen rechnet man alle diejenigen Intervalle, welche durch ein Versetzungszeichen erhöht oder vertieft sind, ohne dass es die Tonart erforderte. So sind z. B. die kleine und übermässige Secunde des Tones C, des und dis, die übermässige Terz, eis, die falsche und übermässige Quarte, die falsche und übermässige Quinte, die verminderte und kleine Septime, die falsche und übermässige Octave zufällig versetzte Intervalle und Dissonanzen.

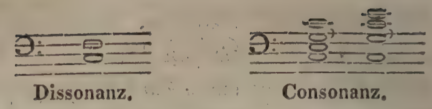
Anmerkung. Die Quarte der Tonart wird von manchen Theoretikern unter die Consonanzen gezählt, von guten Praktikern aber als eine Dissonanz behandelt. *) Dieser Gegenstand ist früher die Ursache der hitzigsten Streitigkeiten unter den Musikgelehrten gewesen, und hat zu langen Abhandlungen Veranlassung gegeben. Unter andern schrieb *Andreas Papius* (Gandensis) einen ganzen Octavband von 208 Seiten (ohne die angefügten Notenbeispiele) unter dem Titel: *De consonantiis seu pro diatessaron libri duo* (Antwerpiae 1581), um die Eigenschaft der consonirenden Quarte darzuthun; er focht aber mit solchen Waffen, dass *Zarlino* ihn **) einen „non molto modesto scrittore", *Mattheson* (pag. 500 des hier angeführten Buches) einen übelberichteten Quart-Advocaten von seichter Gelehrsamheit nennt. Am gründlichsten behandelt *Mattheson* diesen Gegenstand, ***) indem er, sich auf die Praxis der besten Meister beziehend, die Quarte für eine Dissonanz erklärt. Andere Theoretiker nehmen zweierlei Eigenschaften der Quarte an, eine consonirende und eine dissonirende. Als dissonirende Quarte erklären sie diejenige, deren unterstes Ende, der tiefste oder Basston eines Zusammenklanges ist; diejenige Quarte hingegen, deren unterstes Ende eine Mittelstimme des Zusammenklanges bildet, und deren oberes ebenfalls eine Mittelstimme oder Oberstimme desselben ausmacht, erklären sie für eine Consonanz.

---

*) Vergl. *P. Martini, Saggio fondamentale di Contrappunto.* Th. I. pag. XVIII.

**) *Sopplimenti musicali* (in Venezia 1588. pag. 103).

***) *Mattheson's* Schrift führt den Titel: *Des forschenden Orchestre anderer Theil. Quartae blanditiae oder der verdächtige Quartenklang.* Vergl. *Das forschende Orchestre oder desselben dritte Eröffnung.* Hamburg 1721. 12. (pag. 451.)

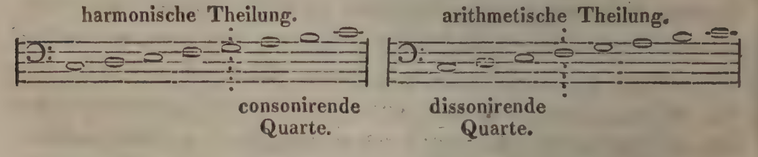


Diesem Grundsatze widerspricht die Praxis in solchen Fällen, wo jene wegen ihrer Lage consonirende Quarte, deren tiefster Ton also nicht Basston des Zusammenklanges ist, dennoch wie eine Dissonanz behandelt wird, und, im entgegengesetzten Falle, die gegen den tiefsten Ton dissonirende, als eine Consonanz.



In den drei ersten Beispielen wird die Quarte (hier d g) als Dissonanz behandelt; hingegen in den beiden letzten tritt sie als Consonanz auf. Wahrscheinlich haben die Theoretiker diesen Grundsatz aus der speculativen Theorie entlehnt, und, ohne sich um die Praxis zu bekümmern, dennoch auf diese ausgedehnt. Nach verschiedenen Arten der Theilung der Octave entstehen zwei verschiedene Quarten.

Durch harmonische Theilung nimmt die Quarte die obere, durch arithmetische Theilung die untere Hälfte der Octave ein.



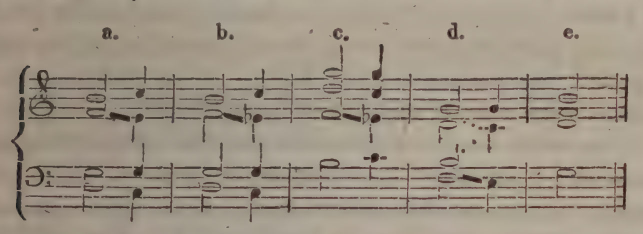
Mit dem Streit über die Quarte hängt der Streit über den sogenannten consonirenden oder dissonirenden Quartsextenakkord und über die Quarte im sogenannten Quartquintenakkord zusammen, ein Gegenstand der Theorie, über welchen der gelehrte *Marpurg*, der in manchen, nicht in allen Fällen, die Quarte der Tonart von der Undecime derselben unterscheidet, sehr scharfsinnige und gegründete Bemerkungen macht. *)

---

*) Vergl. *Marpurg's Versuch über die musikalische Temperatur nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnberger'schen Grundbass, u. 4 Tabellen.* Breslau 1776.

Aller bisherige Streit lässt sich leicht beseitigen, sobald man nur erst feststellt, von welcher Quarte eigentlich die Rede ist, nemlich ob von der *Quarte der Tonart*, oder von einer Quarte in irgend einem Akkorde.

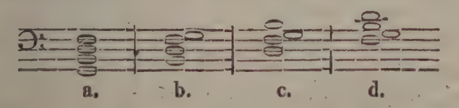
Die Quarte der Tonart ist Dissonanz; wo sie nun in einem Akkorde vorkommt, wird sie auch als Dissonanz behandelt (so lange nemlich keine Trugfortschreitung, sondern eine *regelmässige* Auflösung statt findet), die sich, wie schon bemerkt, auf Uebereinstimmung der grössten Meister in ihren Werken begründet; z. B. die Quarte der Tonart C dur und C moll heisst f, und dieses f wird in den folgenden Akkorden, die sämmtlich zu C dur oder C moll gehören, allemal aufgelöst, nemlich in die Terz der Tonart, hier e oder es:



während die Quinte der Tonart (aber nicht nothwendig) liegen bleibt, und die übrigen Dissonanzen sich ebenfalls stufenweise fortbewegen in eine Consonanz der Tonart.

Bei a und b erscheint die Quarte der Tonart als Terz des Akkords,
bei c — — — — — — Quinte — —
bei d — — — — — — Basston — —.

Wenn man nun das Consoniren oder Dissoniren der Quarte nicht auf die Quarte der Tonart, sondern auf eine im Akkord vorkommende Quarte beziehen und diese letzte bald als consonirend, bald als dissonirend behandeln will, so müsste man die anderen vom Basston oder von irgend einer Mittelstimme aus bestimmten Intervalle, z. B. bei a, die Terz und Sexte, bei e, die Terz und Quinte des Akkords, bald Consonanz, bald Dissonanz nennen. So oft also hier von Auflösung der Quarte, als einer Dissonanz die Rede ist, so bezieht sich dies auf die Quarte der Tonart, die



in diesen Beispielen als Septime des Akkords (bei a), als dessen Quinte

(bei b), als dessen Terz (bei c) und als Basston (bei d) vorkommt, aber immer nur als Quarte der Tonart behandelt wird.

Wenn hingegen die Quarte eines Akkords, nicht die Quarte der Tonart, sondern ein consonirendes Intervall derselben ist, so hat sie, wie die übrigen Consonanzen der Tonart, eine freie Fortschreitung und keine bedingte wie die Dissonanzen; z. B.

in dem ersten Akkord, der nach A dur oder A moll gehört, ist d die Quarte der Tonart; als Dissonanz schreitet sie bei Auflösung des Akkords, in welchem sie die Septime ist, in die Terz der Tonart und der ganze Akkord (ein Dominantenakkord) in den Quartsextenakkord der Tonart, der aus Consonanzen derselben besteht, nemlich aus deren Grundton, Terz und Quinte, und mit Bezug auf die Tonart, zu welcher er gehört, ein consonirender Akkord ist, wie ihn auch Beethoven im Andante seiner A dur Sinfonie gebraucht und damit schliesst. —

Im zweistimmigen Kontrapunkt wird die Quarte jederzeit als Dissonanz angesehen und im mehrstimmigen, gegen den Bass gezählt, ebenfalls als Dissonanz behandelt. Da die Lehre des Kontrapunktes hier nicht abgehandelt wird, so sei es hier genug, einstweilen auf die Lehren der älteren guten Theoretiker, *Zarlino*, *Berardi*, *Tevo*, *Martini* u. A. hinzuzeigen.

Aus dem Bisherigen ergiebt sich nun folgende Uebersicht der Consonanzen und Dissonanzen und ihrer Eintheilung.

I. Consonanzen.
- 1) Vollkommene:
  - a) die reine Quinte,
  - b) die reine Octave.
- 2) Unvollkommene:
  - a) die Terz (grosse oder kleine),
  - b) die Sexte (grosse oder kleine).

II. Dissonanzen.
- 1) Wesentliche:
  - a) die grosse Secunde,
  - b) die reine Quarte,
  - c) die grosse Septime.
- 2) Zufällige:
  - a) die kleine und übermässige Secunde,
  - b) die übermässige Terz,

c) die falsche und übermässige Quarte,
d) die falsche und übermässige Quinte,
e) die verminderte und kleine Septime.

Eine andere Eintheilung der Dissonanzen in
1) harmonische, die wieder eingetheilt werden in
a) strenge (präparirte, gebundene),
b) freie;
2) melodische, die entweder
a) durchgehende oder
b) Wechselnoten genannt werden,

bezieht sich auf die praktische Anwendung derselben und wird deshalb erst im Cap. II. besprochen.

§. 9.

Akkordenlehre.

Der Ausdruck Akkord bezeichnet in der Musik den gleichzeitigen Zusammenklang von zwei oder mehreren generell verschiedenen Intervallen, denen allen ein und derselbe Ton als Basis, oder als tiefster Ton, zum Grunde liegt; z. B. wenn der Ton C als Basis angenommen und mit ihm zugleich seine Terz und seine Quinte intonirt werden, so entsteht der Akkord:



Es ist allgemein angenommen, bei Bestimmung der verschiedenen Intervalle eines Akkords, die einzelnen Töne desselben in ihrem Verhältniss zum tiefsten Ton oder Basston zu betrachten; man sagt daher nicht, der Akkord c e g bestehe aus den beiden Terzen c e und e g, sondern er bestehe aus einem Basston, dessen Terz und Quinte, so wie der Akkord d f g h aus einem Basston, dessen Terz, Quarte und Sexte bestehe.

Die Aufstellung eines Systems der Harmonie) oder der zusammenhängenden, aus einem gewissen Grundsatze hergeleiteten*

---

*) Forkel, in seiner *Allg. Litt. d. Mus.* (pag. 343), erklärt ein System der Harmonie für eine Art von musikalisch-etymologischem Index, woraus man den Ursprung, Zusammenhang und die Bildung der Intervallen und Akkorde erkennen kann.

Lehre von den Tönen und deren Verbindung zu Intervallen und Akkorden, versuchte zuerst ein französischer Tonkünstler **Jean Philippe Rameau** *(geb. zu Dijon* 1683 *und gest. zu Paris* 1764*) in seinem Werke: „Traité de l'Harmonie, réduite à ses principes naturels, divisé en quatre livres." Paris, chez Ballard* 1722. *) *Er fand in der vor seiner Zeit üblichen Lehre der Harmonie keinen eigentlichen Zusammenhang, mancherlei willkührliche Annahmen, die sich nicht selten einander widersprachen, und versuchte daher ein allgemeines Princip als Basis des ganzen Harmoniesystems aufzustellen. Hierzu wählte er die Sympathie der Töne.* **) *Dieser Gegenstand hatte schon lange vor ihm manche musikalischen Theoretiker und Praktiker beschäftigt, aber keinen von ihnen auf die Idee gebracht, das Verhältniss sämmtlicher Töne zu einander und deren Verbindung zu Intervallen und Akkorden* ***systematisch*** *daraus zu entwickeln. So war auch in Lehrbüchern des Kontrapunktes vor Rameau's Zeit freilich die Lehre von der Umkehrung der Intervalle (Sistema dei Rivolti) als Grundlage der Lehre des sogenannten doppelten Kontrapunktes aufgestellt, aber Rameau war der erste Theoretiker, der das Wesen der Umkehrung auf ganze Akkorde anwandte und auf diese Weise von einigen Haupt- oder Stammakkorden (so genannt, weil sich aus ihnen andere Akkorde entwickeln lassen) auch andere Akkorde ableitete.* ***)

---

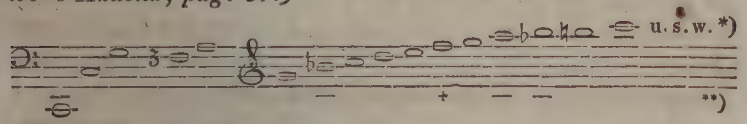
*) Ueber **Rameau** vergl. *Essai sur la Musique ancienne et moderne (par Mr. de la Borde)* Tome I—IV. à Paris 1780. in 4. (Bd. 3. pag. 464—69.)

**) Vergl. die Einleitung, Anmerk. 1.

***) Wer sich mit den Regeln über die Lage der einzelnen Töne in mehr als zweistimmigen Zusammenklängen bekannt machen will, findet eine hierauf bezügliche Tabelle (*Tavola degli Accordi, che fanno insieme le parti delle cantilene*) in des **Zarlino** *Istit. arm.* III. cap. 58. (pag. 284 u. 285. edit. 1573.), dann in des **Steph. Vanneo** *Recanetum de Musica.* (Romae 1533. in 4.) Lib. III. cap. XVIII. *De modo componendi.* Man darf sich aber nicht vorstellen, dass an den angezeigten Orten eine übersichtliche Tabelle aller Akkorde aufgestellt wird; es werden nur einzelne Regeln gegeben, von denen ich hier einige mittheilen will. „Wenn der Sopran mit dem Tenor im Einklange, und der Bass eine Quinte tiefer als der Tenor steht, so erhält der Alt die Terz oder Decime des Basses. Wenn hingegen der Sopran um eine Sexte höher ist als der Tenor, und wenn der Bass um eine Decime tiefer als der Tenor steht, so erhält der Alt die Quinte oder Duodecime über dem Bass." u. s. w.

Die ursprüngliche Reihenfolge der mit dem Grundton, einer in hörbare Schwingungen gebrachten Saite, mitklingenden verschiedenen Töne, welche übereinandergestellt und nach der Folge unsers musikalischen Alphabets geordnet, sich terzenweise von einander entfernt darstellen, brachte ihn auf die Idee, diese Zusammenstellung mit mehr als drei Tönen einer Tonart zu versuchen, dann einige dieser terzenweise zusammengestellten Akkorde umzukehren und durch Umkehrung derselben auch andere Akkorde zu construiren.

Wenn C der tiefste Ton ist, welchen eine in hörbare Schwingungen gebrachte Saite giebt, so giebt eben dieselbe Saite bei ihren verschiedenen Schwingungsarten folgende Töne: (Vergl. Chladni's Akustik, pag. 67.)



Mit Uebergehung der beiden verschiedenen Octaven des Grundtons bildet sich in der Natur zuerst folgender aus 3 verschiedenen Tönen bestehender Akkord C g ē, der mit Rücksicht auf die Reihenfolge der Töne in der Tonleiter von C dur, aus dem Grundton, dessen Terz und Quinte besteht.

Diesen Akkord nannte Rameau den vollkommeneu Akkord (l'accord parfait du mode majeur), und hiernach bildete er einen ähnlichen Akkord auf dem Grundton der Molltonart (l'accord parfait du mode mineur), den er freilich, aber vergebens, auch in der Natur der mitklingenden Töne zu begründen sucht. Die Terzenweise Construction der Akkorde weiter zum Grunde legend, bildete er durch Uebereinanderstellung von mehr als zwei Terzen andere Akkorde, die er nach ihrem äussersten Intervall Septimen- und No-

---

*) Theoretisch genommen, lässt sich füglich annehmen, dass jeder klingende Körper unendlich viele Töne geben könne, aber deren wirkliche Darstellung durch menschliche Kräfte und deren deutliche Empfindung hat ihre Grenzen. — Vergl. *Gilbert's Annalen der Physik*, Band V.

**) Die mit — bezeichneten Töne sind in ihrer natürlichen Erzeugung zu tief, der mit †, zu hoch im Verhältniss zu unserer Stimmung; daher die Einführung der Temperatur. (Vergl. weiter oben.)

nenakkorde nannte. Von diesen drei- und vierstimmigen Akkorden leitete er durch Umkehrung andere Akkorde ab. Umkehrungen des Nonenakkords, der bei natürlicher (terzenweiser) Zusammenstellung seiner Töne, die Grenzen der Octave überschreitet, z. B. g h $\overline{d}$ $\overline{f}$ $\overline{a}$, gestattete Rameau nicht. (Cap. I. §. 21.) Einen eigenen vierstimmigen Akkord, der n i c h t durch Umkehrung eines vierstimmigen Septimenakkords, sondern dadurch entsteht, dass dem v o l l k o m m e n e n Akkord noch die Sexte seines Basstons hinzugefügt wird, nannte er l'a c c o r d d e s i x t e a j o u t é e, und unter diesem Namen wird er auch in diesem Werke im Cap. II. aufgeführt. Eine gedrängte Uebersicht der von Rameau aufgestellten Akkorde giebt J. J. R o u s s e a u in seinem Dictionnaire de Musique (Art. Accord). Die Grundzüge des Rameau'schen Systems, d. h. die terzenweise Verbindung der Töne zu Akkorden und die Umkehrung mancher Akkorde, sind in den später von andern Theoretikern aufgestellten Harmoniesystemen immer wieder aufgenommen und werden noch beibehalten. Rameau wollte aber alles Wesen der harmonischen Kunst auf Naturprincipe zurückführen und gerieth hierdurch auf allerlei Abwege und Nebendinge, mit denen die meisten seiner theoretischen Schriften so angefüllt sind, dass der Leser nur mit Mühe eine Art von Zusammenhang finden kann. *) *Sein System wurde von vielen Seiten angefochten und auch vertheidigt; der berühmte Geometer d'A l e m b e r t gab, mit Uebergehung des Unwesentlichen, einen Auszug desselben heraus: Élémens de Musique théo-*

---

*) Seine, nach gerade selten gewordenen, wichtigsten Schriften über Musik sind:

a) das oben angeführte Werk: *Traité de l'harmonie*, à Paris 1722. 4.
b) *Nouveau Système de Musique théorique*, à Paris 1726. 4.
c) *Génération harmonique, ou traité de Musique théorique et pratique*, à Paris 1737. 8.
d) *Démonstration du principe de l'harmonie* à Paris 1750. 8.
e) *Nouvelles réflexions sur la Démonstration du Principe de l'Harmonie*, à Paris 1752.
f) *Observations sur notre Instinct pour la Musique, et sur son principe*, à Paris 1754.
g) *Code de Musique pratique ou Méthodes pour apprendre la Musique*, à Paris 1760. 4.

Mehrere andere Werke von ihm zeigt *B e c k e r* in seiner *Litteratur der Mus.* an.

rique et pratique suivant les principes de Mr. Rameau. — — *à Lyon* 1752. *in* 8. (*ebendas.* 1762 *und endlich* 1779.) *Die erste Ausgabe wurde von Marpurg ins Deutsche übersetzt,* *) *der zu gleicher Zeit mit der Ausarbeitung und Herausgabe seines Handbuches bei dem Generalbasse und der Komposition mit* 2—8 *Stimmen* (*Berlin* 1755—58) *beschäftigt war, in welchem er sein sogenanntes eclectisches System — ein aus Rameau'schen und eigenen Grundsätzen vermischtes — aufstellte, und die bis dahin erschienenen Lehrbücher der Harmonie, z. B. von Mattheson, Heinichen, Sorge u. A. verdrängte. Marpurg war überhaupt der Vertheidiger, Verbesserer und Verbreiter des Rameau'schen Systems in Deutschland, wo bald nach ihm Joh. Phil. Kirnberger, ein Tonkünstler in Berlin, ein Harmoniesystem herausgab, dem sich eine Lehre des Kontrapunktes anschliesst, unter dem Titel: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik.* 2 *Th. in* 4. *Berlin und Königsberg,* 1774—79. *Der Kirnberger'schen Lehre der Harmonie liegen die wesentlichen Grundprincipien des Rameau'schen Systems, die terzenweise Zusammenstellung der Hauptakkorde und deren Umkehrung ebenfalls zum Grunde; manche seiner Annahmen aber, namentlich in Bezug auf den sogenannten Grundbass, auf die Lehre von den Vorhalten und auf die hierdurch construirten Akkorde, fanden, als unstatthaft, in Marpurg einen sehr gewichtigen Gegner.* **) *Ganz gewiss ist es, dass das angeführte Kirnberger'sche Werk* ***) *bei weitem nicht den ausgebreiteten Ruf, der ihm noch hier und da in unserer Zeit zugeschrieben wird, erhalten hätte, wenn man es nur mit eben so viel Scharfsinn hätte kritisch ansehen*

---

*) *d'Alembert, Systematische Einleitung in die musikal. Setzkunst nach den Lehrsätzen des Rameau, mit Anmerkungen von Marpurg.* Leipzig 1757. 4.

**) Vergl. *Marpurg's Versuch üb. die mus. Temp. nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnberger'schen Grundbass.* Breslau 1776.

***) Die unter *Kirnberger's* Namen im Druck erschienenen *Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie — als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik* sind nicht von *Kirnberger* selbst, sondern von dem Kapellmeister *J. A. P. Schulz*, der sie als dessen Schüler ausarbeitete und mit Bewilligung des Lehrers unter dessen Namen (Königsberg 1773. 4.) herausgab. (Allg. Leipz. Mus. Zeit. Jahrg. II. pag. 278.)

*wollen, als es Marpurg in manchen seiner Schriften gethan hat.**) *Während gleichzeitig mit Marpurg und Kirnberger, sowohl in Frankreich als in Deutschland manche andere Harmonielehren erschienen, denen, wie auch noch den neuern und neuesten, die Rameau'schen Principien bald mehr, bald weniger zum Grunde liegen, stellte in Italien der als Violinspieler berühmte* ***Giuseppe Tartini****, geb. zu Pirano* 1692, *gest.* 1770 *in Padua, ein System der Harmonie auf, welchem er aber nicht nur die von Rameau als natürliche Grundlage der Harmonie angenommene Sympathie der Töne, sondern noch ein musikalisches Phänomen zum Grunde legte, welches er zuerst entdeckt haben will. Die Franzosen nennen einen ihrer Landsleute,* ***Romieu****, Mitglied der K. Societät der Wissenschaften zu Montpellier (****Laborde: Essai sur la Mus.*** *Tom. III. pag.* 664), *als den Entdecker dieses Phänomens im Jahre* 1743; *gegen diese Annahme eifert* ***Tartini****,***) *der das Jahr* 1714 *als die Zeit angiebt, in welcher zuerst seine Aufmerksamkeit darauf gerichtet wurde. Das Phänomen selbst besteht darin, dass sich zugleich mit zwei höhern Tönen, wenn sie hinreichend stark angegeben werden und gleichmässig stark fortklingen, ein dritter, tieferer Ton erzeugt. Als Resultate seiner Nachforschungen stellt* ***Tartini*** *pag.* 13—16 *seines* ***Trattato di Musica, secondo la vera scienza dell'armonia*** ***) *folgende auf.*

(*Die beiden angegebenen Töne sind in folgenden Beispielen*

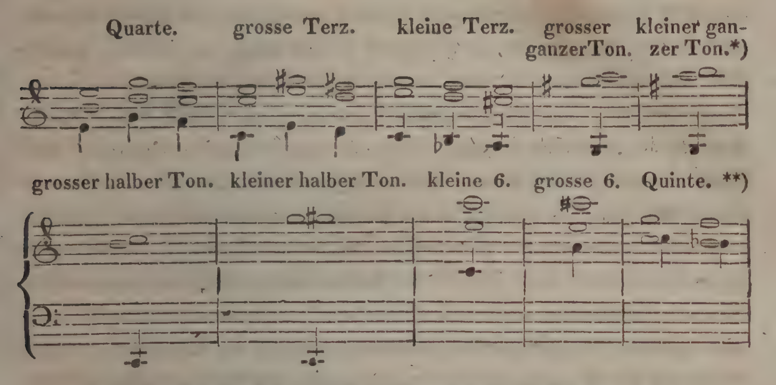
---

*) Ein Harmoniesystem von einem französischen Abbé, *Nicolas Roze*, (geb. zu Bourgneuf 1745) theilt *de la Borde* im 3. Bd. seines *Essai sur la Musique*, pag. 476—483, mit. Die Ueberschrift: *Système d'harmonie établi sur la préparation, résolution et ligature des Dissonances*, deutet auf eine Aehnlichkeit mit dem von *Kirnberger* angenommenen Grundsatz, (Seite 8. §. 5. der *Wahren Grunds. z. Gebrauch d. Harmonie*), nach welchem eine Menge dissonirender Akkorde durch Anwendung von Vorhalten entstehen, — und wonach sogar zwei verschiedene Arten der Entstehung eines und desselben Akkords demonstrirt werden. — Es wäre für die *Geschichte der Theorie der Musik* interessant genug, wenn mit Bestimmtheit angegeben werden könnte, ob *Roze* den *Kirnberger*'schen Grundsatz vor Herausgabe seines Systems gekannt habe.

**) Vergl. dessen *Dissertazione de' principi dell' Armonia musicale.* In Padova 1767. 4. (pag. 36.)

***) In Padova 1754. 4.

in ganzen Noten dargestellt, der sich erzeugende Ton durch eine Viertelnote.)



So interessant dies Phänomen auch an und für sich ist, so wichtig es auch vielleicht noch dereinst für die Akustik werden kann, so wenig eignet es sich zum Grundprincip eines vollständigen Harmoniesystems; höchstens kann man die Umkehrung der Intervalle auf eine durch die Natur der Töne angedeutete Eigenschaft zurückführen. Damit ist aber für die Harmonielehre im Allgemeinen wenig oder nichts gewonnen, die im Gegensatze der speculativen Theorie der Musik nur ein Substrat aus praktischen Werken sein soll, und deren Regeln und Vorschriften sich auf eine Uebereinstimmung gründen müssen, die sich in den Werken der besten

---

*) Der Unterschied zwischen einem grossen und kleinen ganzen Ton gehört in die mathematische Klanglehre. (*Zarlino Istit. arm.* P. III. cap. 18. pag. 190. ed. 1573.)

**) Bei zwei Tönen, von denen der oberste die Quinte des untern ist, wird kein tieferer Ton als der unterste erzeugt, wie auch das Beispiel angiebt; dennoch soll man den Einklang des untersten Tones deutlich vernehmen. — Die Untersuchung mag jedem Leser überlassen bleiben, der übrigens schon bei der reinen Intonation der verschiedenen ganzen und halben Töne manche Schwierigkeit finden und ohne besondere Vorrichtungen nicht leicht zurecht kommen wird. Bei guter Intonation der Terzen, der Quarten und der Sexten hört man den tieferen Ton sehr deutlich; wenn man z. B. das untere Ende der kleinen Terz e g auf einer Violine, und das obere Ende auf einer andern, und in einiger Entfernung von jener stark genug mit dem Bogen intonirt und in gleicher Stärke forttönen lässt, so hört man, wenn man in der Mitte zwischen beiden steht, sehr deutlich das um eine Decime tiefer als e liegende c.

*Tonsetzer beim Gebrauche der einzelnen Intervalle und Akkorde u. s. w. immer wiederfindet. — Zur blossen systematischen Construction sämmtlicher Akkorde ist es hinreichend, sich auf die von der Natur angedeutete terzenweise Verbindung der Töne, allenfalls als auf einen obersten Grundsatz, zu beziehen, besonders wenn dieser so vollkommen ausreicht, wie es der Fall ist. Liegt doch z. B. jede Bestimmung über die stufenweise Auflösung und Fortschreitung der Dissonanzen und überhaupt über deren Anwendung nur im Ohr und nicht in Zahlenverhältnissen, und gebrauchen wir in der Praxis doch sogar ein Intervall als Dissonanz (die Quarte), während die Zahlentheoretiker dagegen protestiren und sie uns als Consonanz aufbürden wollen.**) *Rameau, Tartini und viele spätere Theoretiker haben sich überhaupt zu weit mit der mathematischen Klanglehre oder speculativen Theorie eingelassen, und ihre Lehrbücher der Harmonie, die doch eigentlich für den praktischen Musiker geschrieben sein sollen, mit allerlei Berechnungen und unnöthigen Weitschweifigkeiten angefüllt, die besser ganz weggeblieben wären. Ueber diesen Gegenstand vergl. Gottfried Weber's Allg. Musiklehre für Lehrer und Lernende. Darmstadt* 1822. *(pag.* 20 *ff. in der Anmerkung.)*

Dieser Vorwurf trifft ganz besonders Tartini's Harmoniesystem, welches in dem angeführten Trattato di Musica durch ganz eigenthümliche Rechnungsarten und durch allerlei mystische Beziehungen der Akkorde, an vielen Stellen ganz und gar unverständlich bleibt. Aus diesem Grunde hat es auch keine Aufnahme gefunden, weder in Deutschland und in Frankreich, noch in Italien, wenn es gleich nach seiner Erscheinung die Federn der gelehrtesten Theoretiker beschäftigte. **)

---

*) *Nam si nullus esset auditus: nulla omnino disputatio de vocibus extitisset*, sagt schon *Boetius* (*de Musica*, Lib. I. cap. 2).

**) Ueber *Tartini's* System vergl. unter andern folgende Schriften:

Nouveau Système de Musique théorique et pratique, par M. Mercadier de Belesta, à Paris 1776. (angeführt von *Chladni*, pag. 209 seiner *Akustik*. wo von dem Tartinischen System die Rede ist).

J. J. Rousseau, Dictionnaire de Musique. (Art. Systeme.)

Observations sur les principes de l'harmonie — par J. A. Serre, à Genève 1763. Dieser Schriftsteller, welcher in einem andern Werke: *Essais sur les principes de l'harmonie* (à Genève 1753) eben so als *Marpurg*, nur einige Grundsätze von *Rameau* annahm, Neuerfundenes damit

Alle in der Musik gebräuchlichen Akkorde, die nach der Anzahl ihrer verschiedenen Töne entweder Dreiklänge, Vierklänge, Fünfklänge, oder Sechsklänge genannt werden, *) sind entweder

1) Leitereigene, oder
2) Leiterfremde Akkorde.

Leitereigene (oder auch tonische Akkorde) sind alle diejenigen, deren Töne sämmtlich zu einer und derselben Tonart, d. h. zur Dur- oder Molltonart irgend eines als Grundton angenommenen Tones gehören, die also aus Tönen bestehen, welche der Tonleiter einer Tonart eigenthümlich sind. **)

Leiterfremde Akkorde werden hingegen diejenigen genannt, die aus Tönen verschiedener Tonarten zusammengesetzt sind; sie entstehen meistens durch Vorhalte, oder Vorausnahme, oder durch me-

---

vereinigte und ein vermischtes Harmoniesystem aufstellte, richtet die hier angeführten Beobachtungen auf die Grundsätze von *Rameau*, *Tartini* und *Geminiani*. Seine sämmtlichen Schriften gewähren als Arbeiten eines geistreichen Mannes viel Interesse.

Ein mit Anmerkungen von dem bekannten *Abt Vogler* bereicherter Aufsatz über Tartini's Unterricht in der Harmonie steht in den *Bruchstücken zur Biographie J. G. Naumann's von G. A. Meissner*. Prag 1803—4. 2 Bde. 8. (Th. 1. pag. 244—63.)

Von deutschen mus. Schriftst. über Tartini's System sind noch *Hiller* (*Wöchentliche Nachrichten* vom J. 1767, Seite 68, 73 und 81) und *Scheibe* (*Musik. Komposition*, S. 563—79) anzuführen. Vergl. *Becker's Syst. chron. Darstellung der mus. Literatur*. pag. 403.

*) Die Verdoppelung irgend eines im Akkord vorkommenden Tons, in der höhern oder tiefern Octave desselben, wird nicht als ein besonderer Ton gezählt; die Akkorde in dem folgenden Beispiel bei a, sind also nur Dreiklänge; bei b, nur Vierklänge. (Cap. II. §. 3.)



**) Der Grundton einer Tonart heisst in der Kunstsprache Tonica, und hiernach ist die Benennung tonisch für einen solchen Akkord, der nur aus Tönen besteht, die der Tonart einer Tonica eigenthümlich sind, zu rechtfertigen.

lodisch durchgehende Noten, also durch Willkühr in der praktischen Behandlung einer Folge mehrerer Akkorde.

Die leitereigenen Akkorde sind entweder

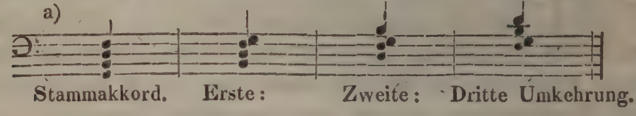
a) Stammakkorde (auch Grundakkorde genannt) oder

b) solche, die durch Umkehrung der Stammakkorde entstehen und Umkehrungen genannt werden, oder endlich

c) Akkorde, die durch Vorausnahme, Vorhalte oder melodisch durchgehende Noten entstehen.

Stammakkorde sind diejenigen, deren Töne, wenn sie nach der Tonfolge der Tonleiter geordnet werden, terzenweise übereinander liegen. *) Sie werden Stammakkorde genannt, weil aus ihnen die Existenz anderer Akkorde, und zwar solcher abgeleitet wird, die aus ihrer Umkehrung entstehen.

Ein Stammakkord wird umgekehrt, wenn irgend ein anderer Ton als sein ursprünglicher Basston zum tiefsten Ton genommen wird. Diese Umkehrung kann so oft statt finden, als einer der verschiedenen Töne des Stammakkords zum Basston genommen werden kann; z. B. der Akkord g h d f (in folgendem Beispiel bei a), dessen Töne sämmtlich zu C dur oder zu C moll gehören und terzenweise übereinander liegen, nnd der daher ein Stammakkord ist, kann dreimal umgekehrt werden, weil entweder der Ton h, oder der Ton d, oder endlich der Ton f als Basston angenommen werden kann.



Stammakkord. Erste: Zweite: Dritte Umkehrung.

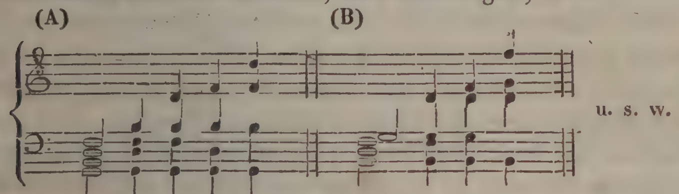
In jeder der hier gezeigten Umkehrungen kommen die Töne des

---

*) Der Akkord ist also ein Stammakkord; die Töne g, h, d und f folgen sich nemlich in der Tonleiter von C dur terzenweise, vorausgesetzt, dass man die Tonleiter über eine Octave hinausführt, z. B. c d e f g a h c d e f g a h c, und von dem ersten g anfängt die Töne zu zählen. Der Akkord hingegen ist kein Stammakkord, denn nach der Tonfolge in der Tonleiter der Tonart C dur, folgt der Ton a gleich nach g, und würde also der Akkord mit Rücksicht auf diese Folge in folgender Gestalt erscheinen, in welcher die Töne nicht terzenweise übereinander liegen.

Stammakkords in der Form anderer Intervalle zum Vorschein; nach den verschiedenen Intervallen, die alle vom Basston des Akkords abgezählt werden, erhalten die Umkehrungen ihre eigenthümlichen Benennungen, z. B. heisst die erste Umkehrung, die aus einem Basston, dessen Terz, Quinte und Sexte besteht, der Terz-Quint-Sexten-Akkord, die zweite ein Terz-Quart-Sexten-Akkord und die dritte Umkehrung ein Secund-Quart-Sexten-Akkord.

Die möglichst nahe Lage der Töne des Stammakkords, oder einer seiner Umkehrungen, ist nicht nothwendig bedingt, sondern die Töne können sich bald entfernter, bald näher liegen, z. B.



Eine solche veränderte Lage der Töne führt aber keine Veränderung der Benennung des Akkords herbei, sondern dieser behält seinen ursprünglichen Namen; deshalb heisst der Stammakkord (oben bei A) nach seinen vom Basston aus gezählten Intervallen, in allen verschiedenen Lagen ein Terz-Quint-Septimen-Akkord; seine Umkehrung (bei B) in allen Lagen ein Terz-Quint-Sexten-Akkord. Hieraus geht hervor, dass ein Akkord nur wesentlich verändert wird, wenn man seinen Basston vertauscht. (Cap. II. §. 2.)

Anmerkung. Weil die terzenweise Zusammenfügung der Töne zu einem Akkord, und die Umkehrung der Intervalle (wenn auch letztere nicht in ihrem ganzen Umfange) in der Natur der Töne begründet liegen, so können die Stammakkorde und deren Umkehrungen natürliche oder regelmässige, hingegen alle solche Akkorde, die durch willkührliche Vorausnahme, oder durch Vorhalte, oder endlich durch melodisch durchgehende Noten entstehen, künstliche oder willkührliche Akkorde genannt werden.

Die Stammakkorde und ihre Umkehrungen sind in Bezug auf die Tonart, zu welcher sie gehören:

a) vollkommene oder unvollkommene Akkorde,
b) Haupt- oder Neben-Akkorde.

Vollkommene Akkorde sind diejenigen Dreiklänge, welche nur aus Consonanzen der Tonart bestehen.

Unvollkommene Akkorde hingegen alle übrigen Dreiklänge und andere Akkorde, welche entweder nur aus Dissonanzen der Tonart oder aus Consonanzen und Dissonanzen derselben zusammengesetzt sind, oder denen doch ein nur aus Dissonanzen der Tonart bestehender Dreiklang zum Grunde liegt.

Die vollkommenen und unvollkommenen Akkorde sind entweder

a) Hauptakkorde, oder

b) Nebenakkorde.

Hauptakkorde sind solche, denen entweder der vollkommene Dreiklang auf dem Grundton der Tonart, oder der unvollkommene Dreiklang auf dem Leitton derselben zum Grunde liegt. Alle übrigen tonischen Stammakkorde und ihre Umkehrungen sind Nebenakkorde. Sowohl die Hauptakkorde als die Nebenakkorde können mehr als dreistimmig sein. Ausser den bezeichneten Stammakkorden und ihren Umkehrungen sind zu den Hauptakkorden einer Tonart noch diejenigen Fünf- und Sechsklänge zu rechnen, welchen, wenn sie gleich keine Stammakkorde sind, der unvollkommene Dreiklang auf dem Leitton der Tonart zum Grunde liegt. (§. 21—23.)

Alle unvollkommenen Hauptakkorde sind in der Praxis einer bestimmten Behandlung unterworfen, in Folge welcher sie nothwendig einen andern Akkord nach sich ziehen. Diese bedingte Folge eines andern Akkords wird Auflösung genannt, wenn der dem unvollkommenen Akkord unmittelbar folgende ein vollkommener Akkord ist, der mit jenem zu einer und derselben Tonart gehört.

Alle unvollkommenen Nebenakkorde werden wie unvollkommene Hauptakkorde behandelt. *)

Jeder unvollkommene Akkord, der einen andern Akkord zur Folge erfordert, ist daher in der Praxis nicht selbstständig; aus diesem Grunde die Benennung unvollkommener Akkord, und im Gegensatze derselben: vollkommener Akkord, weil die letztern keinen andern bestimmten Akkord zur Folge bedingen und also selbstständig sind.

---

*) Ueber die Bedeutung des Ausdrucks Auflösung, über das Wesentliche derselben und über eine andere eigenthümliche Behandlung der unvollkommenen Akkorde, nach welcher nicht jeder derselben aufgelöst wird, vergleiche man Cap. II. von §. 9. an.

§. 10.

Systematische Construction
sämmtlicher zur Dur- oder Molltonart des als Grundton angenommenen Tones C gehörenden vollkommenen und unvollkommenen Hauptakkorde.

Zur systematischen Construction sämmtlicher Hauptakkorde einer Tonart, bedarf es solcher einfachen Akkorde, die, selbst Hauptakkorde, allen übrigen complicirteren zum Grunde liegen und deshalb als Elemente derselben betrachtet werden können.

Der nach Anzahl seiner Töne einfachste Akkord ist ein Dreiklang, der aus zwei generell verschiedenen Intervallen eines beiden gemeinschaftlichen Basstons besteht. *)

Derjenige Dreiklang, welcher in den natürlichen Eigenschaften eines Tons begründet ist, besteht, wenn man die verschiedenen Töne nach dem musikalischen Alphabet ordnet, aus einem Basston, dessen Terz und Quinte.

Es stellen sich nemlich, abgesehen von noch mehreren mitklingenden Tönen, die zunächst erklingenden Töne einer in hörbare Schwingungen gebrachten Saite, wenn diese z. B. in C stimmt, in folgenden Verhältnissen dar:



**)

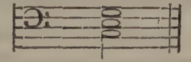
Wenn man von diesem Zusammenklange die verschiedenen Verdoppelungen des tiefsten Tons weglässt und die übrigbleibenden Töne

---

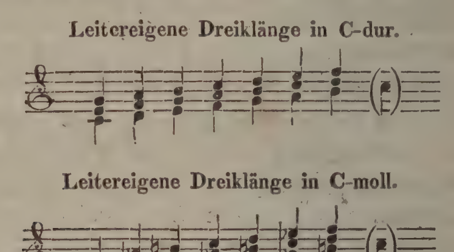
*) Vorzugsweise werden nur diejenigen aus drei verschiedenen Tönen zusammengesetzten Akkorde Dreiklänge genannt, die aus einem Grundton, dessen Terz und Quinte bestehen; die Umkehrungen eines solchen Dreiklangs, welche nach der Anzahl ihrer Töne ebenfalls Dreiklänge sind, erhalten, zur Unterscheidung vom Stammakkorde, diesen Namen nicht, sondern werden nach ihren verschiedenen vom Basston aus gezählten Intervallen besonders benannt; so heisst z. B. die erste Umkehrung des Dreiklangs ein Terzsextenakkord, weil sie aus einem Basston, dessen Terz und Sexte besteht, u. s. w.

**) Der erzeugende Ton ist in diesem Beispiel durch eine ungefüllte Note, die gelinde in ihm mitklingenden Töne hingegen, sind durch gefüllte Notenköpfe bezeichnet.

nach der Folge ordnet, wie sie in der diatonischen Folge der Töne der Tonart C dur vorkommen, so erhält man folgenden Dreiklang:



Diese terzenweise Verbindung mehrerer Töne zu einem Akkord ist ein aus der physikalischen Klanglehre entlehnter Grundsatz, der hinreicht, alle übrigen Hauptstammakkorde einer Tonart systematisch zu entwickeln. Dies geschieht am zweckmässigsten, wenn man jeden Ton der Tonart zum Basston eines Dreiklangs macht, indem man ihm oberwärts Terz und Quinte hinzufügt und auf diese Weise sieben Dreiklänge aufstellt, die sämmtlich aus Tönen bestehen, welche zu einer und derselben Tonart gehören; z. B.



Weil nun die Dreiklänge die einfachsten und natürlichsten Akkorde sind und als solche allen übrigen Hauptakkorden einer Tonart zum Grunde gelegt werden, so kommt es nun noch auf die Untersuchung an, a) wie viele verschiedene leitereigene Dreiklänge es überhaupt giebt, und b) welche von diesen Dreiklängen als Elemente aller andern zu einer Tonart gehörenden Hauptakkorde betrachtet werden können.

Die Verschiedenheit der Dreiklänge zeigt sich

A. in Rücksicht auf die Stufe, welche ihr Basston in der Tonleiter der Tonart einnimmt, und hiernach giebt es sieben von einander verschiedene Dreiklänge, weil eben so viele wesentlich verschiedene Stufen in einer Tonart vorhanden sind.

B. In Rücksicht auf die Verschiedenheit der vom Basston des Akkords aus bestimmten Intervalle.

Hier zeigt sich, wenn man die leitereigenen Dreiklänge in der Dur- und Molltonart eines und desselben Grundtons mit einander

vergleicht, eine vierfache Verschiedenheit. Ein Dreiklang besteht entweder

a) aus einem Basston, dessen grosser Terz und reiner Quinte, oder

b) aus einem Basston, dessen kleiner Terz und reiner Quinte, oder

c) aus einem Basston, dessen kleiner Terz und falscher Quinte, oder endlich

d) aus einem Basston, dessen grosser Terz und übermässiger Quinte.

Der unter a) bezeichnete Dreiklang mit grosser Terz und reiner Quinte findet sich in Dur auf der 1. 4. u. 5. Stufe, in Moll auf der 5. und 6 Stufe (s. unten Fig. I.).

Der Dreiklang mit kleiner Terz und reiner Quinte ist in Dur auf der 2. 3. u. 6. Stufe, in Moll auf der 1. u. 4. Stufe (Fig. II.).

Der Dreiklang mit kleiner Terz und falscher Quinte steht in Dur auf der 7., in Moll auf der 2. u. 7. Stufe (Fig. III.).

Der Dreiklang mit grosser Terz und übermässiger Quinte findet sich nur in Moll auf der 3. Stufe (Fig. IV.).

Fig. I. Dreiklänge mit *grosser* Terz und *reiner* Quinte.



Die Verschiedenheit der Dreiklänge zeigt sich ferner:

C. In Rücksicht auf die Intervalle der Tonart, aus welchen die Dreiklänge zusammengesetzt sind, und hiernach erscheinen drei von einander verschiedene Dreiklänge, nemlich

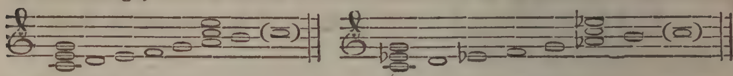
a) solche, die nur aus Consonanzen der Tonart,
b) solche, die nur aus Dissonanzen der Tonart bestehen, und
c) solche, die aus Consonanzen und Dissonanzen der Tonart zusammengesetzt sind.

Nur aus *Consonanzen* der Tonart besteht der Dreiklang auf der 1. u 6. Stufe (s. unten Fig. I.).

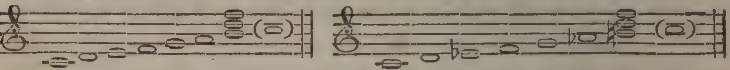
Nur aus *Dissonanzen* der Tonart besteht der Dreiklang auf der 7. Stufe (s. Fig. II.).

Alle übrigen leitereigenen Dreiklänge bestehen aus Consonanzen und Dissonanzen der Tonart (s. Fig. III.).

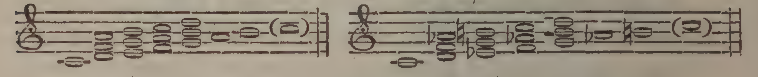
I. Dreiklänge, die nur aus Consonanzen der Tonart bestehen.



II. Dreiklänge, die nur aus Dissonanzen der Tonart bestehen.



III. Dreiklänge, die aus Consonanzen und Dissonanzen der Tonart bestehen.



Aus diesen Beispielen ergiebt sich folgende Uebersicht:

Der Dreiklang auf der ersten Stufe einer Tonart besteht aus Grundton, Terz und Quinte der Tonart, also aus 3 Consonanzen derselben.

Der Dreiklang auf der zweiten Stufe besteht aus Secunde, Quarte und Sexte der Tonart, also aus zwei Dissonanzen derselben (der Secunde und Quarte) und einer Consonanz der Tonart (der Sexte).

Der Dreiklang auf der dritten Stufe besteht aus der Terz, der Quinte der Tonart (beides Consonanzen) und aus dem Leitton der Tonart (Dissonanz).

Der Dreiklang auf der vierten Stufe besteht aus Quarte, Sexte und Octave des Grundtons der Tonart, also aus einer Dissonanz (Quarte) und zwei Consonanzen (Sexte und Octave des Grundtons) der Tonart.

Der Dreiklang auf der fünften Stufe besteht aus Quinte,

Leitton und Secunde der Tonart, also aus einer Consonanz (Quinte) und zwei Dissonanzen (Leitton und Secunde) der Tonart.

Der Dreiklang auf der sechsten Stufe besteht aus Sexte, Grundton und Terz der Tonart, also aus drei Consonanzen der Tonart.

Der Dreiklang auf der siebenten Stufe oder auf dem Leitton der Tonart besteht aus Leitton, Secunde und Quarte derselben, also aus drei Dissonanzen.

Aehnlich, wie es hier geschehen ist, mag der Lernende nun die leitereigenen Dreiklänge aller transponirten Dur- und Molltonarten nach ihrer Verschiedenheit classificiren.

Nachdem bisher die Verschiedenheit der Dreiklänge gezeigt worden ist, kommt es nun noch darauf an, zu bestimmen, welche Dreiklänge und nach welchem Grundsatze diese als Elemente der übrigen zur Tonart gehörenden Hauptakkorde angenommen werden können.

Mit dem Ausdruck Element wird derjenige Dreiklang bezeichnet, der nur aus gleichartigen Stoffen der Tonart, d. h. entweder nur aus Consonanzen, oder nur aus Dissonanzen derselben besteht, und nebenher die Tonart, zu welcher er gehört, entweder unmittelbar oder mittelbar zu erkennen giebt.

Nur aus Consonanzen der Tonart besteht der Dreiklang auf dem Grundton und der Sexte der Tonart.

Nur aus Dissonanzen der Tonart besteht der Dreiklang auf dem Leitton der Tonart.

Von den beiden Dreiklängen, die nur aus Consonanzen der Tonart bestehen, giebt nur der Dreiklang auf dem Grundton der Tonart dieselbe unmittelbar zu erkennen, nemlich durch Grundton und Terz derselben in Verbindung mit der Quinte der Tonart (welche drei Töne zusammengenommen weiter oben auch durch den Ausdruck chordae essentiales bezeichnet wurden). Aus diesem Grunde wird von den nur aus Consonanzen der Tonart bestehenden Dreiklängen nur der Dreiklang auf dem Grundton der Tonart als Element angenommen. Der andere Dreiklang auf der Sexte der Tonart bezeichnet nemlich die Tonart weder unmittelbar noch mittelbar. In C dur z. B. bezeichnet er die Tonart A moll, in C moll hingegen die Tonart As dur, indem er von beiden Tonarten den Grundton, die Terz und die Quinte enthält.

Der nur aus Dissonanzen der Tonart bestehende Dreiklang auf dem Leitton derselben bezeichnet die Tonart, zu wel-

cher er gehört, mittelbar, denn bei regelmässiger Fortschreitung seiner Intervalle löst er sich in Grundton und Terz der Tonart auf (Cap. II. §. 9.); z. B. h d f nach c e, oder c es, also nach C dur oder nach C moll.

Es sind also nur 2 leitereigene Dreiklänge der Tonart als Elemente aller übrigen Hauptakkorde derselben anzunehmen.

I. Der Dreiklang auf dem Grundton der Tonart.

II. Der Dreiklang auf dem Leitton der Tonart.

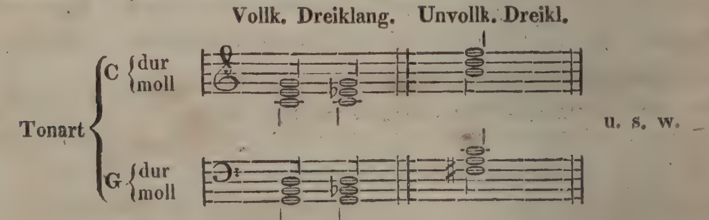
Der Dreiklang auf dem Grundton der Tonart ist ein vollkommener Akkord, denn er besteht nur aus Consonanzen der Tonart; alle übrigen Hauptakkorde, denen er zum Grunde liegt, sind daher auch vollkommene Akkorde, wie alle übrigen Hauptakkorde einer Tonart unvollkommene Akkorde sind, denen der Dreiklang auf dem Leitton der Tonart zum Grunde liegt, weil dieser Akkord, der nur aus Dissonanzen der Tonart zusammengesetzt ist, ein unvollkommener Akkord ist. *)

Der vollkommene Dreiklang auf dem Grundton der Tonart ist in Dur und Moll hinsichtlich der Terz der Tonart verschieden. Nach dieser Verschiedenheit heisst der zu Dur gehörige vollkommene Dreiklang der grosse oder harte, oder Dur-Dreiklang, der zu Moll gehörige hingegen der kleine oder weiche, oder Moll-Dreiklang.

Der unvollkommene Dreiklang auf dem Leitton der Tonart ist in Dur und Moll gleich und heisst nach seiner falschen Quinte der falsche Dreiklang.

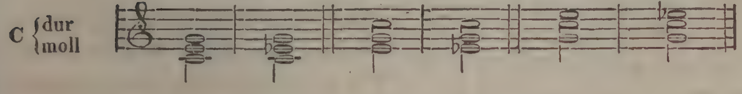
---

*) Der Schüler erhält nun die Aufgabe, den vollkommenen und unvollkommenen Dreiklang in allen transponirten Dur- und Molltonarten aufzusuchen. Dies kann auf folgende Art geschehen:



§. 11.

Der vollkommene Dur- und Molldreiklang (auf dem Grundton der Tonart) als Stammakkord, nebst seinen beiden Umkehrungen.



Der Bass des vollk. Dreiklangs ist der Grundton		
Die Terz — — — — die Terz		seiner Tonart.
Die Quinte — — — — die Quinte		

Weil er auf dem Grundton der Tonart steht, wird er auch der Grunddreiklang derselben genannt.

Als Stammakkord kann er umgekehrt werden; seine erste Umkehrung entsteht, wenn seine Terz; seine zweite, wenn seine Quinte zum Basston genommen wird.

a) Erste Umkehrung des vollkommenen Dreiklangs.

Sie besteht aus einem Basston, dessen Terz und Sexte und heisst nach diesen Intervallen

der Terzsextenakkord,

oder auch nur der Sextenakkord. *)

Der Bass dieses Sextenakkords ist die Terz	seiner
Die Terz — — — die Quinte	Ton-
Die Sexte — — — die Octave des Grundtons	art. **)

Weil der Bass dieses Sextenakkords die Terz der Tonart ist, so sagt man, er steht auf der Terz der Tonart.

---

*) Das Weglassen eines oder des andern Intervalles bei Benennung des Akkords kann nur auf solche Intervalle bezogen werden, die den Akkord nicht wesentlich von andern Akkorden unterscheiden. (Cap. II. §. 3.)

**) Da die Octave des Grundtons der Tonart nur eine Wiederholung desselben ist, so wird sie in der Folge nur durch: Grundton bezeichnet.

b) Zweite Umkehrung des vollkommenen Dreiklangs.

Sie besteht aus einem Basston, dessen Quarte und Sexte und heisst nach diesen Intervallen *)

der Quartsextenakkord.

Der Bass dieses Akkords ist die Quinte Die Quarte — — — der Grundton Die Sexte — — — die Terz	seiner Tonart.

Anmerkung. In der Art und Weise der hier angefügten Tabellen können die vollkommenen Dreiklänge (nebst Umkehrungen) aller andern transponirten Dur- und Molltonarten, von dem Lernenden selbst tabellarisch geordnet werden. Diese Bemerkung gilt auch rücksichtlich der noch folgenden Tabellen. Von den untenstehenden Ziffern zeigen die römischen den Ton der Tonart an, welcher der Basston des Akkords ist; die arabischen Ziffern bezeichnen die Intervalle des Akkords.

§. 12.

Der unvollkommene oder falsche Dreiklang auf dem Leitton der Tonart,

mit seinen beiden Umkehrungen.

Stammakkord. Erste Umkehrung. Zweite Umkehr.

in C {dur / moll}

Der Bass des falschen Dreiklangs ist der Leitton Die Terz — — — — die Secunde Die Quinte — — — — die Quarte	seiner Tonart.

Der falsche Dreiklang ist ein Stammakkord, kann also auch umgekehrt werden. Seine erste Umkehrung entsteht, wenn seine Terz, seine zweite Umkehrung, wenn seine Quinte zum Basston genommen wird.

---

*) Es ist einerlei, welches Intervall zuerst genannt wird, und es macht keinen Unterschied, ob man Quartsexten- oder Sextquartenakkord sagt.

TAB: I. (zu pag. 106.)

Tabelle der vollkom̄enen Dreiklänge mit ihren Umkehrungen.

Stammakkord. Umkehrung I. Umkehrung II.

Tonart. dur moll dur moll dur moll

C.

G.

D.

A.

E.

H.

Fis.

F.

B.

Es.

As.

Des.

5	6	6
3	3	4
I.	III.	V.

Tabelle des unvollkommenen oder falschen Dreiklangs nebst den Umkehrungen.

Tonart.	Stammakkord. dur moll	Umkehrung I. dur moll	Umkehrung II. dur moll
C.			
G.			
D.			
A.			
E.			
H.			
Fis.			
F.			
B.			
Es.			
As.			
Des.			
	5 3 VII	6 3 II	6 4 IV

a) Erste Umkehrung des falschen Dreiklangs.

Sie besteht aus einem Basston, dessen Terz und Sexte und heisst nach diesen Intervallen:

Terzsextenakkord,

oder schlechtweg Sextenakkord.

Der Bass dieses Sextenakkords ist die Secunde		
Die Terz — — — — die Quarte	seiner Tonart.	
Die Sexte — — — — der Leitton		

b) Zweite Umkehrung des falschen Dreiklangs.

Sie besteht aus einem Basston, dessen Quarte und Sexte und heisst nach diesen Intervallen:

Quartsextenakkord.

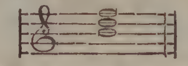
Der Bass dieses Quartsextenakkords ist die Quarte		
Die Quarte — — — — der Leitton	seiner Tonart.	
Die Sexte — — — — die Secunde		

Zu diesem §. vergleiche man die angefügte tabellarische Uebersicht des falschen oder unvollkommenen Dreiklangs und seiner Umkehrungen in verschiedenen Tonarten.

§. 13.

Die Umkehrungen der §. 11. und 12. aufgestellten Stammakkorde haben einerlei Namen, und können daher leicht mit einander verwechselt werden; um sie genau von einander zu unterscheiden, kann man folgende Vergleichung anstellen:

1) in Rücksicht auf ihren Stand in der Tonart,
2) in Rücksicht auf die Verschiedenheit ihrer Intervalle.

Der vollkommene Dreiklang in C dur und C moll:	Der falsche Dreiklang in C dur und C moll:
	
steht auf dem Grundton der Tonart und besteht aus einem Basston, einer grossen oder kleinen Terz u. reinen Quinte.	steht auf dem Leitton der Tonart und besteht aus einem Basston, einer kleinen Terz und falschen Quinte.

Seine erste Umkehrung, der Sextenakkord:



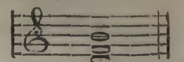
steht auf der Terz der Tonart und besteht aus einem Basston, einer kleinen oder grossen Terz und kleinen Sexte.

Seine zweite Umkehrung, der Quartsextenakkord:



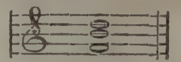
steht auf der Quinte der Tonart und besteht aus einem Basston, einer reinen Quarte und einer grossen oder kleinen Sexte.

Seine erste Umkehrung, der Sextenakkord:



steht auf der Secunde der Tonart und besteht aus einem Basston, einer kleinen Terz und grossen Sexte.

Seine zweite Umkehrung, der Quartsextenakkord:



steht auf der Quarte der Tonart und besteht aus einem Basston, einer übermässigen Quarte und grossen Sexte.

§. 14.

Der falsche Dreiklang als Element der übrigen unvollkommenen Hauptakkorde einer Tonart.

Der falsche Dreiklang, welcher in der Dur- und Molltonart eines und desselben Grundtons nicht verschieden ist, kann bei regelmässiger Fortschreitung der Dissonanzen der Tonart, aus denen er besteht, nicht in einen vollkommenen Akkord aufgelöst werden, sondern nur in einen Zweiklang, also nur in ein Intervall, wie z. B. der falsche Dreiklang von C dur und C moll, h, d, f, entweder nur nach c, e, oder c, es,

 *)

Aus diesem Grunde wird dem falschen Dreiklange in der Praxis noch ein oder das andere Intervall hinzugefügt, wodurch denn aus diesem Dreiklange ein Vierklang entsteht oder ein Fünfklang, wenn zu gleicher Zeit zwei Intervalle hinzugefügt werden.

---

*) Die regelmässige Fortschreitung der Dissonanzen der Tonart ist hier durch Striche angedeutet.

§. 15.

Ueber die Construction der Vierklänge, die als Hauptakkorde in einer Tonart vorkommen.

Um dem einmal angenommenen Princip getreu zu bleiben, d. h., durch terzenweise Zusammenstellung der Töne die Stammakkorde zu bilden, fügt man dem falschen Dreiklang der Tonart entweder unterwärts *oder* oberwärts noch einen Ton seiner Tonart hinzu, der entweder von seinem Basston oder von seinem obersten Ton um eine Terz entfernt ist. Je nachdem dieser Ton unten oder oben hinzugefügt wird, entstehen verschiedene vierstimmige Stammakkorde.

§. 16.

Erster vierstimmiger Haupt-Stammakkord.

Der erste vierstimmige Haupt-Stammakkord entsteht, wenn dem falschen Dreiklange der Tonart unterwärts eine Terz hinzugefügt wird, z. B.

falscher Dreiklang der Tonart.

unterwärts hinzugefügte Terz.

Der unterwärts hinzugefügte Ton, der Basston dieses Vierklangs, ist die Dominante der Tonart, welche in dur und moll gleich ist; der ganze Vierklang ist daher auch in dur und moll gleich. Er besteht aus einem Basston, dessen Terz, Quinte und Septime, und heisst nach diesen Intervallen der *Terzquintseptimenakkord*, oder schlechtweg nach seinem äussersten Intervalle der *Septimenakkord*. Nach seinem Basston, welcher die Dominante der Tonart ist, wird er auch *Dominantenakkord* genannt. Als unvollkommener Akkord, der bei regelmässiger Fortschreitung der Dissonanzen der Tonart, aus denen er besteht, sich in einen vollkommenen Akkord der Tonart auflöst, wird er, wie jeder andere unvollkommene Hauptakkord der Tonart, *Leitakkord* genannt, weil er gleichsam in einen vollkommenen Akkord der Tonart *leitet*.

Der Bass	des Dominantenakkords ist die Dominante	seiner Tonart.
Die Terz	— — — — der Leitton	
Die Quinte	— — — — die Secunde	
Die Septime	— — — — die Quarte	

Als Stammakkord kann er umgekehrt werden, und zwar dreimal, weil entweder seine Terz, oder seine Quinte, oder endlich seine Septime zum Basston genommen werden kann; z. B.

Stammakkord — Erste Umkehrung — Zweite Umkehrung — Dritte Umkehrung.

a) *Erste Umkehrung* des Dominantenakkords.

Sie besteht aus einem Basston, dessen *Terz*, *Quinte* und *Sexte*, und heisst nach diessen Intervallen

der *Terzquintsexten-Akkord*

oder schlechtweg der Quintsextenakkord.

Der Bass	dieses Quintsextenakkords ist der Leitton				seiner Tonart.
Die Terz	—	—	—	— die Secunde	
Die Quinte	—	—	—	— die Quarte	
Die Sexte	—	—	—	— die Quinte	

b) *Zweite Umkehrung* des Dominantenakkords.

Der aus der zweiten Umkehrung entstandene Akkord besteht aus einem Basston, dessen *Terz*, *Quarte* und *Sexte*; nach diesen Intervallen wird er

der *Terzquartsexten-Akkord*

oder in der Abkürzung, der *Terzquartenakkord* genannt.

Der Bass	dieses Terzquartenakkords ist die Secunde				seiner Tonart.
Die Terz	—	—	—	— die Quarte	
Die Quarte	—	—	—	— die Quinte	
Die Sexte	—	—	—	— der Leitton	

c) *Dritte Umkehrung* des Dominantenakkords.

Sie besteht aus einem Basston, dessen *Secunde*, *Quarte* und *Sexte* und heisst nach diesen Intervallen

der *Secundquartsexten-Akkord*

oder abgekürzt *Secundquartenakkord*, auch nur *Secundenakkord*.

Der Bass	dieses Secundenakkords ist die Quarte				seiner Tonart.
Die Secunde	—	—	—	— die Quinte	
Die Quarte	—	—	—	— der Leitton	
Die Sexte	—	—	—	— die Secunde	



Tabelle des Dominantenakkords nebst Umkehrungen.

Stammakkord. Umkehrung I. Umkehrung II. Umkehrung III.

Tonart. dur moll dur moll dur moll dur moll

C.

G.

D.

A.

E.

H.

Fis.

F.

B.

Es.

As.

Des.

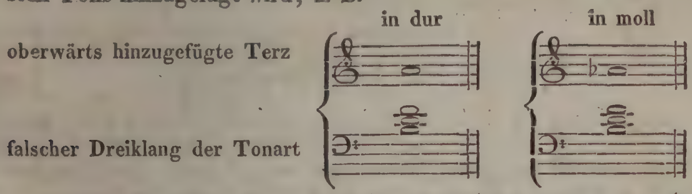
	Stammakkord	Umkehrung I	Umkehrung II	Umkehrung III
	7 5 3	6 5 3	6 4 3	6 4 2
	V	VII	II	IV

Vergl. die angefügte Tabelle des Dominantenakkords und seiner Umkehrungen, in verschiedenen Tonarten.

§. 17.

Zweiter vierstimmiger Haupt-Stammakkord.

Der zweite vierstimmige Hauptstammakkord entsteht, wenn dem falschen Dreiklange der Tonart oberwärts die Terz seines höchsten Tons hinzugefügt wird; z. B.



Der hinzugefügte Ton, der in Dur und Moll verschieden ist (vergl. die tabellarische Uebersicht der Dur- und Molltonart eines und desselben Grundtons pag. 58.), erscheint in Dur als kleine Septime, in Moll als verminderte Septime des Basstons; nach Verschiedenheit dieser Septime heisst der Akkord

in Dur: der *kleine* Septimenakkord

in Moll: der *verminderte* Septimenakkord.

Beide Akkorde bestehen aus einem Basston, dessen Terz, Quinte und Septime.

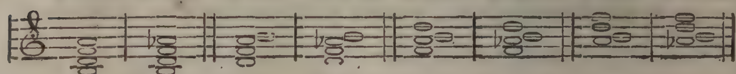
Der Bass	beider	Akkorde	ist	der Leitton	ihrer Tonart.
Die Terz	—	—	—	die Secunde	
Die Quinte	—	—	—	die Quarte	
Die Septime	—	—	—	die Terzdecime *)	

---

*) Man nennt die Septime dieses Akkords, die in Verbindung mit dem Leitton, der Secunde und Quarte der Tonart als ein dissonirendes Intervall erscheint, Terzdecime (dreizehnte Stufe) der Tonart. Diese Benennung dient dazu, um sie von der Sexte der Tonart, die zum Grundton derselben, und ohne Verbindung mit dem Leitton und der Secunde, consonirt, zu unterscheiden. Dieser Unterschied der consonirenden Sexte der Tonart von der dissonirenden Terzdecime derselben, ist schon von frühern Theoretikern angenommen und als ein aus der Praxis entlehnter theoretischer Grundsatz aufgestellt worden; unter andern können hier *Marpurg* und *Heinrich Christoph Koch* genannt werden. Man vergl. *Marpurg's Handbuch bei dem Generalbasse* (Berlin 1755. 4.), pag. 16; ferner *Koch's Versuch einer Anleitung zur Composition* (Rudolstädt und

Der zweite vierstimmige Hauptstammakkord, d. h. sowol der kleine als der verminderte Septimenakkord, kann dreimal umgekehrt werden, weil entweder seine Terz, oder seine Quinte oder Septime zum Basston genommen werden kann.

Stammakkord.		Erste Umkehrung.		Zweite Umkehr.		Dritte Umkehr.	
in dur.	in moll.	in dur.	in moll.	in dur.	in moll.	in dur.	in moll.



a) Erste Umkehrung des kleinen und des verminderten Septimenakkords.

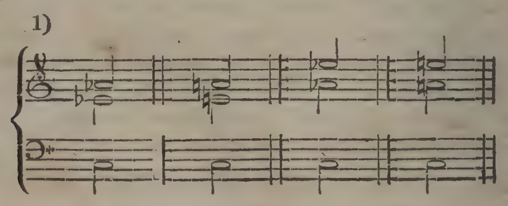
Sie besteht aus einem Basston, dessen Terz, Quinte und Sexte, und heisst nach diesen Intervallen

der Terzquintsexten-Akkord

oder in der Abkürzung (wie die erste Umkehrung des Dominantenakkords) Quintsextenakkord.

Leipzig 1782—93. 3 Theile), Th. I. pag. 118. §. 67; ferner dessen *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt a. M. 1802), Artikel: Terzdecimenakkord, und endlich dessen *Handbuch bei dem Studium der Harmonie* (Leipzig 1811. 4.), pag 56. — Zum Beweise der Behauptung, dass nicht die blosse Entfernung des besprochenen Tons, nemlich hier a oder as, vom Grundton der Tonart, sondern nur die Verbindung desselben mit gewissen andern Tönen der Tonart das Wesen des Dissonirens herbeiführt, mögen folgende Beispiele dienen. Bei 1) ist das a allerdings die 13. Stufe vom Grundton, aber nicht dissonirend, weil weder der Leitton, noch irgend ein anderer Ton eines Leitakkords damit in Verbindung gebracht ist; hingegen bei 2) wo der Leitton der Tonart miterklingt und ausser ihm noch die Secunde und Quarte derselben, dissonirt das a oder as, gleichviel ob es 6 oder 13 Stufen vom Grundton C entfernt ist. In diesem letztern Falle wird das a oder as auch immer als eine Dissonanz behandelt und hat als solche eine bedingte stufenweise Fortschreitung, und zwar, wenn der ganze Zusammenklang aufgelösst werden soll, in die Quinte der Tonart (hier g), wie bei 3.

1)



Der Bass dieses Akkords ist die Secunde		
Die Terz — — — die Quarte		seiner Tonart.
Die Quinte — — — die Terzdecime		
Die Sexte — — — der Leitton		

b) Zweite Umkehrung
des kleinen und des verminderten Septimenakkords.

Diese besteht aus einem Basston, dessen Terz, Quarte und Sexte, und heisst nach diesen Intervallen

der Terzquartsextenakkord

oder in der Abkürzung Terzquartenakkord.

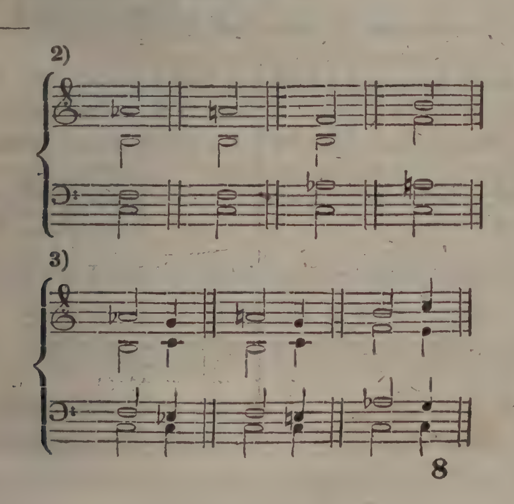
Der Bass dieses Akkords ist die Quarte		
Die Terz — — — die Terzdecime		seiner Tonart.
Die Quarte — — — der Leitton		
Die Sexte — — — die Secunde		

c) Dritte Umkehrung
des kleinen und des verminderten Septimenakkords.

Aus dieser dritten Umkehrung entsteht ein Akkord, welcher aus einem Basston, dessen Secunde, Quarte und Sexte besteht und nach diesen Intervallen

der Secundquartsextenakkord

oder auch in der Abkürzung Secundquartenakkord oder nur Secundenakkord genannt wird.



Sein Bass	ist die Terzdecime	
Seine Secunde	— der Leitton	seiner Tonart.
Seine Quarte	— die Secunde	
Seine Sexte	— die Quarte	

Vergl. die angeführte Tabelle des kleinen und verminderten Septimenakkords nebst deren Umkehrungen.

Anmerkung. Weil die Umkehrungen des kleinen und des verminderten Septimenakkords einerlei Benennungen mit den Umkehrungen des Dominantenakkords haben, so wird, um sie genau von einander zu unterscheiden und um nicht z. B. den Quintsextenakkord, der vom Dominantenakkord abgeleitet ist, mit dem Quintsextenakkord zu verwechseln, welcher die erste Umkehrung des kleinen oder verminderten Septimenakkords ist, im nächsten §. wieder eine Vergleichung in der Art stattfinden, wie sie im §. 13. zwischen den beiden Hauptdreiklängen der Tonart und zwischen deren Umkehrungen aufgestellt wurde.

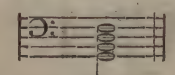
§. 18.

Vergleichung des Dominantenakkords

und seiner Umkehrungen, mit dem kleinen und dem verminderten Septimenakkord und deren Umkehrungen

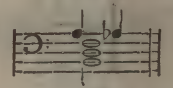
1) in Rücksicht auf ihren Stand in der Tonart;
2) in Rücksicht auf die Verschiedenheit ihrer Intervalle.

Der Dominantenakkord oder der erste Hauptseptimenakkord



steht auf der Dominante der Tonart und besteht aus einem
Basston, mit
grosser Terz,
reiner Quinte und
kleiner Septime.

Der kleine und verminderte Septimenakkord oder d. zweite Hauptseptimenakkord

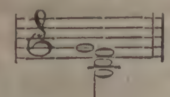


steht auf dem Leitton der Tonart und besteht aus einem
Basston, mit
kleiner Terz,
falscher Quinte und
kleiner oder verminderter Sept.

Tabelle des kleinen und verminderten Septimenakkords nebst deren Umkehrungen.

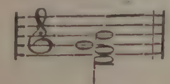
Tonart.	Stammakkord. dur	moll	Umkehrung I. dur	moll	Umkehrung II. dur	moll	Umkehrung III. dur	moll
C.								
G.								
D.								
A.								
E.								
H.								
Fis.								
F.								
B.								
Es.								
As.								
Des.								
	7 5 3		6 5 3		6 4 3		6 4 2	
	VII		II		IV		XIII	

Seine erste Umkehrung, der Quintsextenakkord:



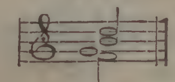
steht auf dem Leitton der Tonart und besteht aus
einem Basston,
einer kleinen Terz,
einer falschen Quinte und
einer kleinen Sexte.

Seine zweite Umkehrung, der Terzquartenakkord:



steht auf der Secunde der Tonart und besteht aus
einem Basston,
einer kleinen Terz,
einer reinen Quarte und
einer grossen Sexte.

Seine dritte Umkehrung, der Secundenakkord:



steht auf der Quarte der Tonart und besteht aus
einem Basston,
einer grossen Secunde,
einer übermässigen Quarte und
einer grossen Sexte.

Seine erste Umkehrung, der Quintsextenakkord:



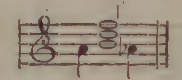
steht auf der Secunde der Tonart und besteht aus
einem Basston,
einer kleinen Terz,
einer reinen *oder* falschen Quinte und
einer grossen Sexte.

Seine zweite Umkehrung, der Terzquartenakkord:



steht auf der Quarte der Tonart und besteht aus
einem Basston,
einer grossen *oder* kleinen Terz,
einer übermässigen Quarte u.
einer grossen Sexte.

Seine dritte Umkehrung, der Secundenakkord:



steht auf der Terzdecime der Tonart und besteht aus
einem Basston,
einer grossen *oder* übermässigen Secunde,
einer reinen *oder* übermässigen Quarte und
einer kleinen *oder* grossen Sexte.

§. 19.

Die bisher von §. 11. bis 18. aufgestellten Hauptstamm-Akkorde mit ihren Umkehrungen sind folgende:

1. Der vollkommene Dreiklang auf dem Grundton der Tonart, mit seinen beiden Umkehrungen:

   a) Sextenakkord,

   b) Quartsextenakkord.

2. Der unvollkommene oder falsche Dreiklang auf dem Leitton der Tonart, mit seinen beiden Umkehrungen:

   a) Sextenakkord,

   b) Quartsextenakkord.

3. Der Dominantenakkord oder der erste Hauptseptimenakkord, mit seinen drei Umkehrungen:

   a) Quintsextenakkord,

   b) Terzquartenakkord.

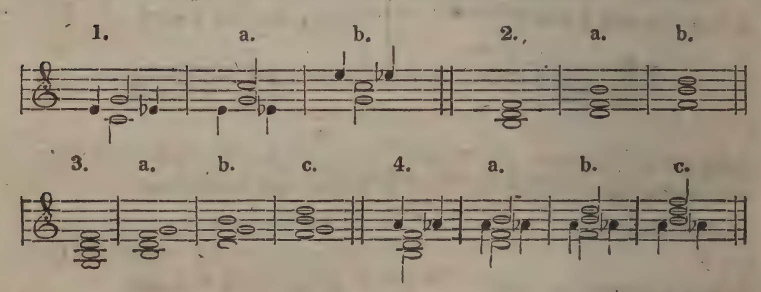
   c) Secundenakkord.

4. Der kleine und der verminderte Septimenakkord oder der zweite Hauptseptimenakkord, mit seinen drei Umkehrungen:

   a) der Quintsextenakkord,

   b) der Terzquartenakkord,

   c) der Secundenakkord.

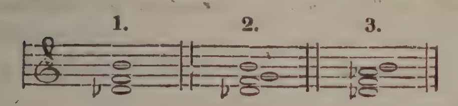


Ausser den hier zur Dur- oder Molltonart des Grundtons C gehörenden aufgeführten Hauptakkorden giebt es weiter keine drei- und vierstimmigen Hauptakkorde der Tonart und auch keine andern Hauptstammakkorde mehr. Es müssten also

nun eigentlich die übrigen Hauptakkorde (zwei verschiedene Fünfklänge und ein Sechsklang) der Reihe nach folgen. Bevor aber das Entstehen derselben gezeigt wird, muss von einem Akkord gesprochen werden, der, wenn gleich nicht einmal ein natürlicher Akkord, dennoch in der Praxis, besonders in der heutigen, so häufig wie ein selbstständiger Akkord einer Tonart angewandt wird, als irgend einer der unvollkommenen Akkorde. Es ist der sogenannte übermässige Sextenakkord, welcher entweder dreistimmig oder vierstimmig erscheint und, überhaupt genommen, in drei verschiedenen Gestalten vorkommt. —

§. 20.

Die drei von einander vershiedenen übermässigen Sextenakkorde.



Das Entstehen des übermässigen Sextenakkords, der nur auf eine der angegebenen Arten vorkommt, also entweder

aus einem Basston mit
grosser Terz und
einer übermässigen Sexte des Basstons,
oder
aus einem Basston, mit
grosser Terz,
übermässiger Quarte und
übermässiger Sexte des Basstons,
oder endlich
aus einem Basston, mit
grosser Terz,
reiner Quinte und
übermässiger Sexte des Basstons

besteht, kann in Folge seines Gebrauchs in der Praxis, am natürlichsten auf folgende Art nachgewiesen werden.

Der Basston der ersten Umkehrung des falschen Dreiklangs, ferner

der Basston der zweiten Umkehrung des Dominantenakkords, und

der Baston der ersten Umkehrung des verminderten Septimenakkords



wird häufig bei regelmässiger Fortschreitung der übrigen Intervalle dieser Akkorde, statt unmittelbar in den Grundton der Tonart (hier **c**) zu schreiten, mittelbar durch die kleine Secunde des Grundtons (hier **des**) in denselben geführt, und zwar, ehe noch die übrigen Intervalle fortschreiten.



Hierdurch entstehen aus den obengenannten drei Umkehrungen drei verschiedene Akkorde auf der kleinen Secunde des Grundtons, die nach ihrem äussersten Intervall, welches eine übermässige Sexte ist, übermässige Sextenakkorde genannt werden.

Im dreistimmigen übermässigen Sextenakkord ist:

Der Basston des Akkords	die kleine Secunde des Grundtons	seiner Tonart.
Die Terz — —	die Quarte	
Die Sexte — —	der Leitton	

Im ersten vierstimmigen übermässigen Sextenakkord ist:

Der Basston des Akkords	die kl. Secunde des Grundtons	seiner Tonart.
Die Terz — —	die Quarte	
Die Quarte — —	die Quinte	
Die Sexte — —	der Leitton	

Im zweiten vierstimmigen übermässigen Sextenakkord ist:

Der Basston des Akkords	die kleine Secunde des Grundtons	seiner Tonart.
Die Terz — —	die Quarte	
Die Quinte — —	die Terzdecime	
Die Sexte — —	der Leitton	



TAB: V. (zu pag 119.)

Tabelle der 3 übermässigen Sextenakkorde.

abgeleitet:

Tonart.	1, von der ersten Umkehr: des falschen Dreiklangs.	2, von der zweiten Umkehr: des Dominanten Akk:	3, von der ersten Umkehr: des vermind: Sept: Akk:
C.			
G.			
D.			
A.			
E.			
H.			
Fis.			
F.			
B.			
Es.			
As.			
Des.			
	6 3	6 4 3	6 5 3

auf der kleinen Sekunde des Grundtons der Tonart.

Keiner dieser drei Akkorde ist terzenweise zusammengesetzt, keiner ist also ein Stammakkord, und daher finden in der Regel auch keine Umkehrungen des übermässigen Sextenakkords statt. Einzelne Fälle, wo er in einer Umkehrung vorkommt, sind als Ausnahmen von der Regel zu betrachten.

Aus der hier gezeigten Ableitung der übermässigen Sextenakkorde geht hervor, dass ihnen der falsche oder unvollkommene Dreiklang auf dem Leitton der Tonart zum Grunde liegt. Sie sind daher unvollkommene Akkorde oder Leitakkorde, als welche sie denn auch in der Praxis gebraucht werden.

Vergl. die angefügte Tabelle der drei übermässigen Sextenakkorde.

§. 21.

Fünfklänge.

Der erste fünfstimmige Hauptakkord wird gebildet, indem man dem falschen Dreiklang der Tonart oben und unten ein Intervall hinzufügt und zwar dergestalt, dass sämmtliche fünf Töne terzenweise übereinander liegen, z. B.

Oberwärts hinzugefügte Terz,	in C dur: a,	in C moll: as
Falscher Dreiklang der Tonart —	f d h	— — f d h
Unterwärts hinzugefügte Terz —	g	— — g

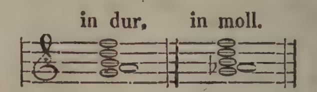
Dieser Fünfklang ist in Dur und Moll verschieden:



Die Verschiedenheit zeigt sich im obersten Ton, welcher in Dur mit dem Basston des Akkords eine grosse None, hingegen in Moll eine kleine None bildet. Nach dieser Verschiedenheit heisst der zu Dur gehörige Akkord: der grosse Nonenakkord, der zu Moll — — der kleine Nonenakkord.

Der Nonenakkord ist zwar einer der Hauptakkorde, die zu den unvollkommenen Akkorden gehören; denn es liegt ihm der

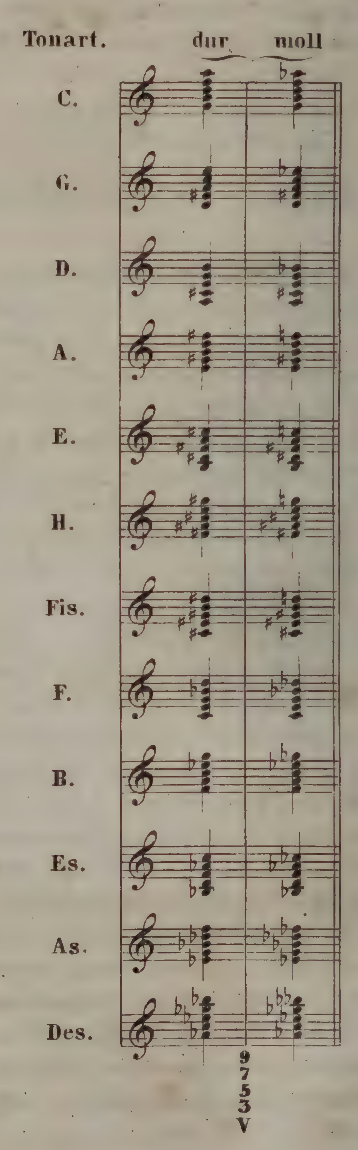
unvollkommene oder falsche Dreiklang (hier h d f) zum Grunde. Zu den Stammakkorden kann er aber nicht gezählt werden, weil seine Töne, wenn sie nach der natürlichen Reihenfolge der diatonischen Tonleiter von C dur oder C moll geordnet würden, nicht terzenweise über einander zu liegen kommen, sondern in folgender Gestalt (pag. 96 §. 9. Anmerk.):



Weil er kein Stammakkord ist, wird er in der Regel auch nicht umgekehrt.

Rameau und mehrere seiner Nachfolger nennen diesen Fünfklang, wie überhaupt jeden Akkord, der bei terzenweiser Lage seiner Intervalle den Umfang einer Octave überschreitet, einen *Accord par supposition*, und verwerfen gradezu die Umkehrungen desselben. Unter den deutschen Theoretikern ist *Joh. Dav. Heinichen*, Kapellmeister in Dresden, der Erste gewesen, der die Umkehrungen solcher Fünfklänge versuchte, wie aus seinem *Generalbass in der Komposition*, Dresden 1728. in 4. pag. 206 ff., hervorgeht. Andre deutsche Theoretiker, die ihm folgten, versuchten auch Umkehrungen der Nonenakkorde zu machen und gaben sich viele Mühe, durch Weglassen des einen oder andern Tons in den Umkehrungen, dieselben als brauchbar aufzustellen; sie bringen aber Akkorde zum Vorschein, die in den praktischen Werken anerkannter Meister nicht als selbstständige Akkorde, sondern nur als solche vorkommen, die durch willkührliche Vorhalte entstehen. Wenn man aber diese Willkühr als Grundsatz aufstellen wollte, um alle möglichen Akkorde danach zu construiren, so würde die Anzahl derselben unendlich sein. — Wie schon weiter oben bemerkt wurde, können nur solche Intervalle eines Akkords weggelassen werden, die ihn nicht wesentlich von andern Akkorden unterscheiden. Nun unterscheidet sich der Nonenakkord eben durch seine None von den Vierklängen, die nach ihrem äussersten Intervall Septimenakkorde genannt werden; wenn man daher von einem Nonenakkord den Basston fortlässt, so bleibt er kein Nonenakkord mehr, sondern die übrigbleibenden Töne bilden in ihrer terzenweisen Lage entweder einen kleinen oder einen verminderten Septimenakkord; lässt man hingegen die Oberstimme des Nonenakkords fort, so bleibt ein Dominantenakkord, dessen Umkehrungen




Tabelle der Nonenakkorde.
Tonart.
dur
moll
C.
G.
D.
A.
E.
H.
Fis.
F.
B.
Es.
As.
Des.
9
7
5
3
V

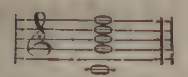
man eben so wenig, wie die Umkehrungen der erst genannten Septimenakkorde, für Umkehrungen eines Nonenakkords mit weggelassener Ober- oder Unterstimme ansehen kann. Man müsste denn den Beweis führen wollen, dass durch Weglassen eines Intervalls aus einem mehrstimmigen Akkord ein wenigstimmiger, z. B. aus einem Nonenakkord ein Dominantenakkord entsteht; solche Annahme könnte aber auch leicht dahin verleiten, z. B. den Dreiklang h d f, oder den Dreiklang g h d, oder endlich den Dreiklang d f a, vom Nonenakkord g h d f a abzuleiten, indem man von diesem entweder die Töne g und a, oder f und a, oder endlich die Töne g und h fortlässt. — Von einer systematischen Construction der Akkorde kann bei einem solchen Verfahren gar nicht die Rede sein, oder man müsste die Grundbedeutung des ursprünglich griechischen Wortes Systema ganz ausser Acht lasssen. —

Der Bass	des	Nonenakkords	ist	die Dominante		
Die Terz	—	—	—	— der Leitton		
Die Quinte	—	—	—	— die Secunde	}	seiner Tonart.
Die Septime	—	—	—	— die Quarte		
Die None	—	—	—	— die Terzdecime		

Vergl. die angefügte tabellarische Uebersicht der Nonenakkorde

§. 22.

Der Undecimenakkord
als zweiter Fünfklang.



Der Undecimenakkord ist kein natürlicher oder regelmässiger Akkord, denn seine Töne liegen nicht terzenweise übereinander und lassen sich auch nicht in terzenweise Lage bringen. Er gehört zu den künstlichen Akkorden, ist aber doch ein Hauptakkord, weil ihm der falsche Dreiklang der Tonart zum Grunde liegt. (Vergl. §. 9. pag. 96.)

Es wird in dem Folgenden bewiesen werden, dass die Terz der Tonart (hier e oder es) in diesem Akkorde nicht angewandt werden kann, woraus dann folgt:

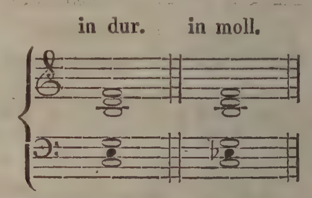
a) dass er nicht sechstimmig sein kann, und

b) dass er in seiner Zusammenstellung kein natürlicher, sondern ein künstlicher Akkord ist, und zwar ein solcher, der durch Vorausnahme eines Intervalls (des Basstons), oder durch Retardation anderer Intervalle entsteht.

Die Entstehung solcher künstlichen Akkorde müsste, streng genommen, erst im praktischen Theile folgen; weil aber sowol dieser Akkord, als der im folgenden §. angeführte in der heutigen Praxis sehr häufig vorkommt, und weil beide vor allen Dingen Gelegenheit zu dem Beweise geben, dass überhaupt kein Akkord, einzeln stehend und an und für sich betrachtet, mehr als sechstimmig sein kann, so werden sie hier angeführt, um die Reihe der Hauptakkorde der Tonart damit zu beschliessen. —

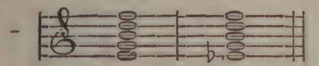
Wenn man die Terz der Tonart über dem Grundton derselben hinzufügt, um eine terzenweise Lage der Töne eines Akkords zu erhalten, dessen äusserstes Intervall mit dem Basston eine Undecime bildet:

in dur. in moll.



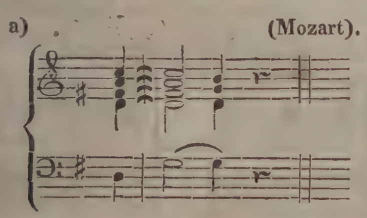
so entsteht ein Akkord, der nach Anzahl seiner Töne ein Sechsklang ist. Mit Rücksicht auf die Consonanzen und Dissonanzen der Tonart, aus welchen dieser Akkord zusammengesetzt ist, ergiebt es sich, dass er aus zwei, ihrem Wesen nach ganz verschiedenen Akkorden besteht, nemlich aus dem vollkommenen Dreiklang der Tonart auf dem Grundton (hier c e g oder c es g) und aus dem unvollkommenen Dreiklang auf dem Leitton derselben (hier h d f). Von diesen beiden Dreiklängen hat der unvollkommene Dreiklang in der Praxis eine Auflösung nöthig, und er löst sich auch wirklich, wenn auch nicht in einen Akkord (vergl. §. 14.), doch in ein Intervall der Tonart auf (hier in c e, oder c es), welches, wie auch weiter oben bemerkt wurde, die Tonart C dur oder C moll bezeichnet. Diese Auflösung oder das Fortschreiten des unvollkommenen Akkords in einen vollkommenen, der jenem unmittelbar folgt, fällt aber ganz weg, wenn mit dem aufzulösenden unvollkommenen Akkord zu gleicher Zeit der auflösende Akkord angeschlagen wird. Es entsteht

hier die Frage, welches consonirende Intervall der Tonart nun dennoch ausser der Dominante, die in Dur und Moll gleich ist, mit dem falschen Dreiklange der Tonart zugleich angeschlagen werden kann. Durch Verbindung der Dominante mit dem falschen Dreiklang entsteht (vergl. §. 16.) der Dominantenakkord, der in Dur und Moll eines und desselben Grundtons gleich ist. Ausser der Dominante ist von den übrigen Consonanzen der Tonart die Sexte sowohl, als die Terz in Dur und Moll verschieden; es bleibt also nur noch der Grundton übrig, der in Dur und Moll gleich ist und deshalb in Verbindung mit der Dominante der Tonart die freie Fortschreitung des falschen Dreiklangs nach Dur *oder* Moll nicht hindert. Die Quarte der Tonart (hier f) hann sich in dieser Tonverbindung entweder nach e, oder nach es in die Terz bewegen; und die Terz der Tonart also ist es, die mit dem falschen Dreiklang nicht in Verbindung gebracht werden kann, und in der Praxis auch nicht zu einem Akkorde verbunden wird. Aus diesem Grunde ist auch ein Nonenakkord, der aus Terz, Quinte, Leitton, Secunde und Quarte der Tonart besteht, wie folgender:



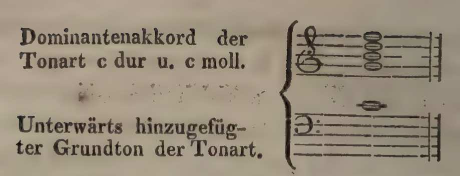
nicht als ein Hauptakkord der Tonart aufgeführt, wie er denn auch in der Praxis nicht als eigentlicher Leittakkord vorkommt, wohl aber hier und da durch willkührlich angebrachte Vorhalte oder durchgehende Noten entstehen und auch als Nebenakkord vorkommen kann.

Zur Nachweisung der Entstehung des Undecimenakkords, auf dem Grundton der Tonart durch Vorhalte, kann folgendes Beispiel dienen:



in welchem die Auflösung des Dominantenakkords, d fis a c, noch verzögert wird, während bereits der Basston des vollkommenen Dreiklangs, in welchen sich der Dominantenakkord auflöst, angeschlagen ist.

Um den Undecimenakkord jeder Tonart leicht aufzufinden, darf man zum Dominantenakkord derselben nur den Grundton der Tonart unterwärts hinzufügen; z. B.

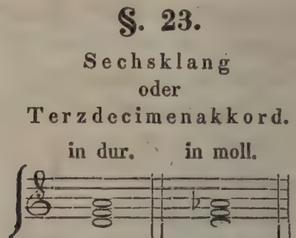


Umkehrungen dieses Akkords, der kein Stammakkord ist, kommen in der Praxis nicht vor. Dass der Undecimenakkord in der Dur- und Molltonart desselben Grundtons gleich ist, geht bereits aus dem Bisherigen hervor.

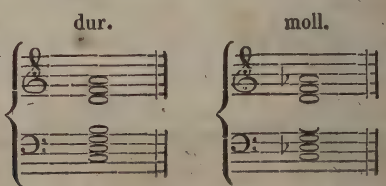
Vergl. die angefügte tabellarische Uebersicht des Undecimenakkords.

§. 23.

Sechsklang oder Terzdecimenakkord.



Wenn man den Grundton der Tonart als Basston eines Akkords annimmt, und alle übrigen Intervalle der Tonart terzenweise übereinanderstellt, so erhält man zwei Siebenklänge, die in der Dur- und Molltonart eines und desselben Grundtons von einander verschieden sind; z. B.



In beiden Zusammenklängen kann, aus dem im vorigen §. angeführten Grunde, die Terz der Tonart nicht stattfinden; ohne dieselbe bilden die übrigen Intervalle in der hier bezeichneten Lage der Töne einen Akkord, der in Dur und Moll aus denselben Intervallen der Tonart, nemlich aus Grundton, Quinte, Leitton, Secunde, Quarte und Terzdecime, zusammengesetzt ist und dem jedesmal, wie dem Undecimen-

TAB: VII. (zu pag. 124.)

Tabelle des Undecimenakkords.

Tonart. dur moll

C.

G.

D.

A.

E.

H.

Fis.

F.

B.

Es.

As.

Des.

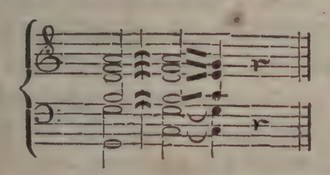
11
9
7
5
1



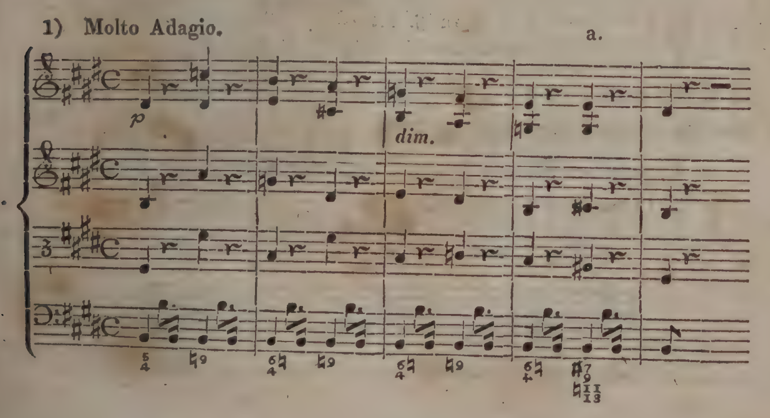
akkord, der falsche Dreiklang der Tonart zum Grunde liegt; deshalb sind diese beiden Akkorde auch unvollkommene Akkorde. Der zu Dur gehörige wird nach seinem äussersten Intervall, welches die grosse Terzdecime der Tonart ist, der *grosse* Terzdecimenakkord genannt; hingegen der zu Moll gehörige heisst, nach der kleinen Terzdecime der Tonart, der *kleine* Terzdecimenakkord.

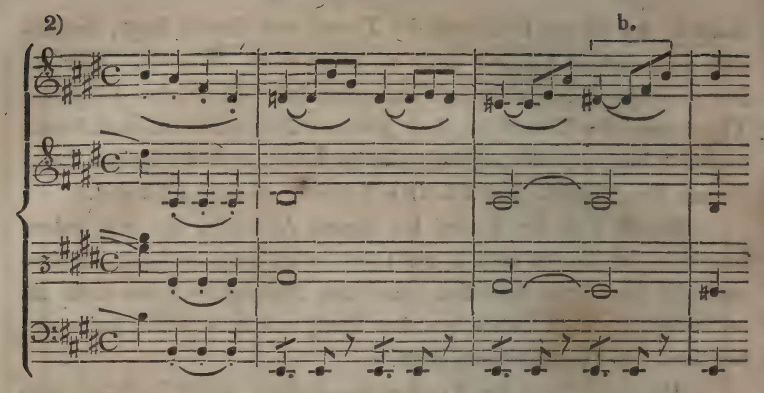
Da die Terz der Tonart bei diesem Akkorde, der alle andern Intervalle der Tonart enthält, nicht stattfinden kann, so lässt sich hiernach der Grundsatz aufstellen, dass kein Hauptakkord aus mehr als sechs verschiedenen Tönen bestehen kann, und dass es also keine siebenstimmigen Hauptakkorde giebt. —

Die Entstehung des Terzdecimenakkords durch Vorhalte kann man sich am besten vorstellen, wenn man, wie früher bei dem Undecimenakkord, der als Dominantenakkord mit zugefügtem Grundton der Tonart erscheint, hier die Auflösung des Nonenakkords verzögert, während schon der Bass des vollkommenen Dreiklangs, in welchen der Nonenakkord sich auflöst, angeschlagen worden ist; z. B.



Diese Akkorde entstehen jedoch nicht immer durch Verzögerung oder Vorhalte, sondern sie können auch ohne selbige vorkommen, wie z. B. der Terzdecimenakkord im ersten Beispiel bei a, oder der Undecimenakkord im zweiten bei b.





Beide Beispiele sind aus dem Adagio des 8. Quartetts von *L. van Beethoven*. In dem Terzdecimenakkord bei a. fehlt die Quinte der Tonart, die den Akkord nicht wesentlich von einem andern Akkorde unterscheidet und daher auch wegbleiben kann (Cap. II. §. 3.); der Undecimenakkord bei b. erscheint als ein gebrochener Akkord, d. h. als ein solcher, dessen Töne nicht alle zu gleicher Zeit, sondern nach einander in melodischer Folge angeschlagen werden.

Um den Terzdecimenakkord einer Tonart leicht aufzufinden, darf man sich nur den Nonenakkord derselben mit unterwärts hinzugefügtem Grundton der Tonart vorstellen. — Umkehrungen dieses Akkordes kommen in der Praxis nicht vor. —

Vergl. die angefügte Tabelle der Terzdecimenakkorde.

§. 24.

Uebersicht der von §. 11. bis §. 23. aufgestellten Hauptakkorde einer Tonart.

I. Der vollkommene Dreiklang auf dem Grundton der Tonart, mit seinen beiden Umkehrungen:

1) Sextenakkord auf der Terz der Tonart.
2) Quartsextenakkord — — Quinte — —

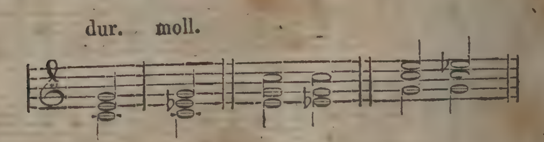


Tabelle der Terzdecimenakkorde.

Tonart.	dur	moll.	Tonart.	dur	moll.
C.			Fis.		
G.			F.		
D.			B.		
A.			Es.		
E.			As.		
H.			Des.		

13
11
9
7
5
I

13
11
9
7
5
I



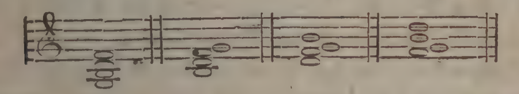
II. Der unvollkommene oder falsche Dreiklang auf dem Leitton der Tonart, mit seinen beiden Umkehrungen:

1) Sextenakkord auf der Secunde der Tonart.
2) Quartsextenakkord auf der Quarte der Tonart.



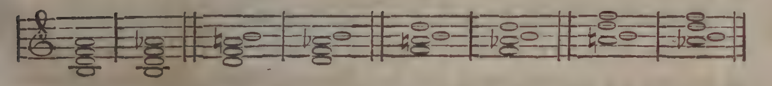
III. Der Dominantenakkord auf der Dominante der Tonart, mit seinen drei Umkehrungen:

1) Quintsextenakkord auf dem Leitton der Tonart.
2) Terzquartsextenakkord auf der Secunde der Tonart.
3) Secundenakkord auf der Quarte der Tonart.



IV. Der kleine und der verminderte Septimenakkord auf dem Leitton der Tonart, mit seinen drei Umkehrungen:

1) Quintsextenakkord auf der Secunde der Tonart.
2) Terzquartsextenakkord auf der Quarte der Tonart.
3) Secundenakkord auf der Terzdecime der Tonart.



V. Die drei übermässigen Sextenakkorde auf der kleinen Secunde des Grundtons der Tonart:

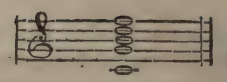
1) von der ersten Umkehrung des falschen Dreiklangs,
2) von der zweiten Umkehrung des Dominantenakkords, und
3) von der ersten Umkehrung des verminderten Septimenakkords.



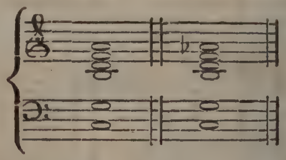
VI. Der grosse und der kleine Nonenakkord auf der Quinte (oder Dominante) der Tonart.



VII. Der Undecimenakkord auf dem Grundton der Tonart.



VIII. Der grosse und der kleine Terzdecimenakkord, auf dem Grundton der Tonart.



Von den hier angeführten Akkorden ist nur der vollkommene Dreiklang mit seinen Umkehrungen zu den vollkommenen Akkorden zu zählen, weil er nur aus Consonanzen der Tonart besteht; der falsche oder unvollkommene Dreiklang, welcher nur aus Dissonanzen der Tonart besteht — also ein unvollkommener Akkord —, ist dass Element aller übrigen von III. bis VIII. angeführten Akkorde, die deshalb auch zu den unvollkommenen Akkorden der Tonart gehören und Leitakkorde genannt werden, weil sie bei regelmässiger Fortschreitung ihrer Intervalle in einen vollkommenen Dreiklang der Tonart (oder in eine von dessen Umkehrungen) leiten. —

Um alle Hauptakkorde einer Tonart aufzustellen, hat man also

1) den vollkommenen Dreiklang und

2) den falschen oder unvollkommenen Dreiklang derselben zu suchen, weil sie die Elemente aller übrigen Akkorde sind.

Zur übersichtlichen Darstellung sämmtlicher Hauptakkorde der Dur- und Molltonart eines und desselben Grundtons, wie sie der Reihe nach im vorhergehenden §. aufgeführt worden sind, kann man die hier angefügte Tabelle benutzen und nach dieser zum eigenen Studium die Hauptakkorde solcher transponirten Tonarten aufstellen, die hier nicht vorkommen. Diese Arbeit muss von dem Lernenden so oft, theils auf dem Papier, theils am Instrumente und aus dem Gedächtnisse wiederholt werden, bis er alle darauf bezüglichen Fragen, ohne erst lange darüber nachzusinnen, schnell und richtig beantworten kann.

Um Raum zu ersparen, sind in dieser Tabelle für den Unterschied eines Akkords in dur und moll nicht, wie in den bisherigen

TAB. IX. (zu pag. 123.)

Vollkommener Dreiklang. Umkehrung. 1. 2. Unvollkomener Dreiklang. Umkehrung. 1. 2. Dominantenakkord. Umkehrung. 1. 2. 3. Kleiner u. vermindert: Septimenakk: Umkehrung. 1. 2. 3. Uebermässiger Sextenakkord. Nonenakkord. Undecimenakkord. Terzdecimenakkord.

Tonart. C. G. D. A. E. H. Fis. F. B. Es. As. Des.

Tonart. C. D. E. Fis. B. As.

Tonart. G. A. H. F. Es. Des.

Tonart. C. D. E. Fis. B. As.

Tonart. G. A. H. F. Es. Des.

5 3 I — 6 3 III — 6 4 V — 5 3 VII — 6 3 II — 6 4 IV — 7 5 3 V — 6 5 3 VII — 6 4 3 II — 6 4 2 IV — 7 5 3 VII — 6 5 3 II — 6 4 3 IV — 6 4 2 XIII

auf der kleinen Sekunde des Grundtons der Tonart.

9 7 5 3 V — 11 9 7 5 I — 13 11 9 7 5 I



Tabellen, besondere Fächer genommen, sondern es ist bei den betreffenden Akkorden dieser Unterschied durch Viertelnoten angedeutet.

§. 23.

Ueber die zur Dur- oder Molltonart eines Grundtons gehörenden *Nebenakkorde*.

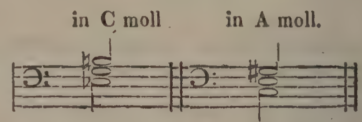
Im §. 9. wurden diejenigen Akkorde einer Tonart Nebenakkorde genannt, die aus leitereigenen Tönen einer Tonart zusammengesetzt sind, denen aber weder der vollkommene Dreiklang auf dem Grundton der Tonart, noch der falsche Dreiklang auf dem Leitton derselben, in der Art zum Grunde gelegt wurde, wie es bei den Akkorden in der eben angeführten Tabelle der Fall war.

Die Nebenakkorde einer Tonart sind ihrer äussern Gestalt nach

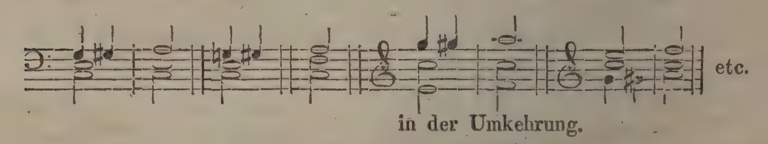
1) entweder Stammakkorde, oder
2) Umkehrungen, oder endlich
3) Akkorde, die durch Vorhalte oder Vorausnahme entstehen.

Man kann allerdings die Nebenakkorde als verschiedene Dreiklänge und Vierklänge mit ihren Umkehrungen, dann als Fünfklänge und Sechsklänge aufstellen; ferner die Dreiklänge und ihre Umkehrungen a) nach der Stufe der Tonart, auf welcher sie stehen, b) nach ihren verschiedenen Intervallen von einander unterscheiden und classificiren, und eben so mit den Vierklängen und andern Akkorden verfahren. Indessen kann man sich eine Mühe, die zur Aufstellung einer weitläufigen Nomenclatur für alle verschiedenen Akkorde erfordert werden würde, füglich ersparen, weil in der praktischen Anwendung die verschiedenen Gattungen der Nebendreiklänge wie die Hauptdreiklänge behandelt werden; die verschiedenen Nebenseptimenakkorde wie Hauptseptimenakkorde u. s. w. Die Behandlungsart eines Nebendreiklangs hängt nemlich von seiner äussern Gestalt ab, d. h. wenn der Dreiklang aus einem Basston, mit grosser oder kleiner Terz und reiner Quinte besteht, so wird er wie ein vollkommener Hauptdreiklang seiner Tonart behandelt; ein Nebendreiklang, der aus einem Basston, dessen kleiner Terz und falscher Quinte besteht, wird wie der unvollkommene Hauptdreiklang behandelt; da aber der unvollkommene Hauptdreiklang selbst als Dreiklang nur selten vorkommt, sondern meistens mit einem andern oder mit mehreren andern Intervallen verbunden und also als Vierklang, Fünfklang oder Sechsklang, so bedient man sich in der Praxis auch nicht häufig der Nebendrei-

klänge, die ihrer äussern Gestalt nach unvollkommene Hauptdreiklänge sind. — Der Nebendreiklang auf der Terz der Molltonart, welcher aus einem Basston, dessen grosser Terz und übermässiger Quinte besteht, z. B.



ist nach seiner äusserlichen Gestalt, wegen der übermässigen Quinte, nicht als ein vollkommener Hauptdreiklang zu behandeln; in der Praxis kommt er nur als ein Akkord vor, der durch eine melodisch durchgehende Note entsteht, z. B.



Die Nebenseptimenakkorde und ihre Umkehrungen kommen in der Praxis häufig vor, und deshalb ist es nöthig, sich so genau damit bekannt zu machen, dass man sie augenblicklich von den §. 16 und 17 angeführten Hauptseptimenakkorden der Tonart unterscheiden kann.

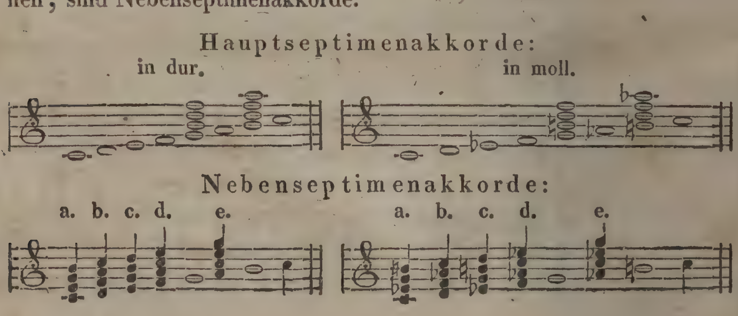
Zu den Hauptseptimenakkorden gehören:

a) der Dominantenakkord auf der Dominante der Dur- und Molltonart,

b) der kleine Septimenakkord auf dem Leitton der Durtonart,

c) der verminderte Septimenakkord auf dem Leitton der Molltonart.

Alle Septimenakkorde, die auf andern Stufen der Tonart stehen, sind Nebenseptimenakkorde.



I. In Dur.

a) Ein Septimenakkord auf dem *Grundton* der Tonart mit grosser Terz, reiner Quinte und grosser Septime.

b) Ein Septimenakkord auf der *Secunde* der Tonart, mit kleiner Terz, reiner Quinte und kleiner Septime,

dessen Terz die Quarte		
— Quinte — Sexte	seiner Tonart ist.	
— Septime der Hauptton		

c) Ein Septimenakkord auf der *Terz* der Tonart mit kleiner Terz, reiner Quinte und kleiner Septime,

dessen Terz die Quinte		
— Quinte der Leitton	seiner Tonart ist.	
— Septime die Secunde		

d) Ein Septimenakkord auf der *Quarte* der Tonart mit grosser Terz, reiner Quinte und grosser Septime,

dessen Terz die Sexte		
— Quinte der Hauptton	seiner Tonart ist.	
— Septime die Terz		

e) Ein Septimenakkord auf der *Sexte* der Tonart mit kleiner Terz, reiner Quinte und kleiner Septime,

dessen Terz der Hauptton		
— Quinte die Terz	seiner Tonart ist.	
— Septime die Quinte		

II. In Moll.

a) Ein Septimenakkord auf dem *Grundton* der Tonart mit kleiner Terz, reiner Quinte und grosser Septime.

b) Ein Septimenakkord auf der *Secunde* der Tonart mit kleiner Terz, falscher Quinte und kleiner Septime.

c) Ein Septimenakkord auf der *Terz* der Tonart mit grosser Terz, übermässiger Quinte und grosser Septime.

d) Ein Septimenakkord auf der *Quarte* der Tonart mit kleiner Terz, reiner Quinte und kleiner Septime.

c) **Ein Septimenakkord auf der *Sexte* der Tonart** mit grosser Terz, reiner Quinte und grosser Septime.

Alle hier in Dur und Moll aufgeführten Nebenseptimenakkorde unterscheiden sich, mit Ausnahme eines einzigen, in ihrer äusseren Gestalt, d. h. hinsichtlich der Intervallengrösse, von den Hauptseptimenakkorden der Tonart.

Anmerkung. Der einzige Nebenseptimenakkord auf der Secunde der Molltonart, welcher aus einem Basston mit kleiner Terz, falscher Quinte und kleiner Septime besteht, hat die äussere Gestalt eines kleinen Septimenakkords. Indessen unterscheidet er sich doch wesentlich von ihm, denn der kleine Septimenakkord kommt nur in Dur vor, und dieser nur in Moll; ferner besteht der kleine Septimenakkord aus vier Dissonanzen der Tonart (§. 17), der bezeichnete Nebenseptimenakkord aber aus zwei Consonanzen und zwei Dissonanzen derselben, nemlich aus Secunde, Quarte, Sexte und Octave des Grundtons der Tonart. Die Intervalle des kleinen Septimenakkords haben daher sämmtlich eine bestimmte Fortschreitung, und der Akkord selbst ist, weil ihm der falsche Dreiklang zum Grunde liegt, ein Leittakkord. Von den Intervallen des Nebenseptimenakkords sind zwei, Dissonanzen der Tonart, und diese haben eine bedingte Fortschreitung, welcher die beiden Consonanzen der Tonart, die in ihm vorkommen, nicht unterworfen sind; ferner liegt dem Nebenseptimenakkord nicht der falsche oder unvollkommene Dreiklang zum Grunde, und er ist daher kein Leittakkord. *)

So wie nun jeder Nebenseptimenakkord einer Tonart, in der Praxis als ein Hauptseptimenakkord behandelt wird, eben so werden auch seine Umkehrungen, als wären es Umkehrungen eines Hauptseptimenakkords, gebraucht. In der Behandlung der Nebenakkorde kommt es also nicht auf eine Untersuchung an, aus welchen Intervallen der Tonart sie bestehen. **) —

In ähnlicher Weise, wie hier die Nebenvierklänge einer Tonart aufgestellt sind, können auch die Nebenfünfklänge und Nebensechs-

---

*) Ueber den Begriff: Leitakkord vergl. Cap. II. §. 14 u. 22.

**) Suum cuique! Die Benennungen Hauptseptimenakkord und Nebenseptimenakkord sind von *G. Weber* entlehnt, der sie zuerst eingeführt hat. (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst von* Dr. *Gottfried Weber.* 2te Auflage. Mainz 1824. Bd. 1. pag. XX. — Hauptseptimenharmonie und Nebenseptimenharmonie.)

klänge aufgesucht werden; diese Arbeit bleibt dem Selbststudium überlassen. —

Im §. 9 pag. 96 wurde bemerkt, dass die leitereigenen Akkorde entweder:

1) Stammakkorde, oder
2) Umkehrungen derselben, oder
3) solche Akkorde sind, die durch Vorausnahme, Vorhalte oder melodisch durchgehende Noten entstehen.

Die Stammakkorde und ihre Umkehrungen sind entweder Haupt- oder Nebenakkorde; zu den Hauptakkorden wurden auch noch einige solche Akkorde gezählt, die nicht Stammakkorde sind.

Nachdem bis jetzt nun alle Haupt- und Nebenakkorde der Dur- und Molltonart des Grundtons C aufgestellt worden sind, kann schliesslich bemerkt werden, dass von den eben unter 3) aufgeführten Akkorden, welche durch eine Willkühr in der Praxis bestehen, im praktischen Theile die Rede sein wird. Wollte man für alle Akkorde, die nicht zu den angeführten Haupt- und Nebenakkorden gehören, eigene Namen gebrauchen, so würde die Anzahl der Benennungen der Akkorde unendlich werden; um daher nicht ohne Noth die Nomenclatur der Akkorde noch zu vermehren, ist es am Besten, jeden Akkord, der z. B. durch irgend eine oder die andere Verzögerung entsteht und sich auf irgend einen Haupt- oder Nebenakkord bezieht, für den er steht, mit dem Namen des betreffenden Haupt- oder Nebenakkords zu benennen und zu der Benennung desselben das verzögerte Intervall hinzuzusetzen. Der in folgendem Beispiel mit dem Buchstaben a) bezeichnete Akkord kann daher ein Terzquartsextenakkord mit verzögerter Sexte, bei b) ein Dreiklang mit verzögerter Terz, bei c) ein Dominantenakkord mit verzögerter Quinte, bei d) ein Dreiklang mit verzögerter Octave genannt werden.



Wer sich von der Entstehung mancher Akkorde durch Vorhalte

oder Verzögerungen nach einer planmässigen Methode unterrichten will, findet darüber eine ausführliche Abhandlung in dem *Traité d'Harmonie par Catel* (französisch und deutsch im Bureau de Musique bei Peters in Leipzig, in Fol.) pag. 16 ff.; ferner in *Kirnberger's Kunst des reinen Satzes*, auf den beiden letzten zur Seite 33. des I. Theiles gehörenden Tabellen.

Ende des theoretischen Theils.

Zweites Capitel.

Praktischer Theil der Harmonielehre.

§. 1.

Bezifferung
oder
Signaturenlehre.

Die Ziffern und Zeichen unter oder über den Noten einer Bassstimme eines Tonstückes, deren Folge (eigentlich für den Generalbassspieler *)) den harmonischen Inhalt desselben ausmacht, heissen zusammengenommen S i g n a t u r e n oder B e z i f f e r u n g. **)

Der Ziffern bedient man sich nemlich, um dadurch die Intervalle anzudeuten, welche mit den Bassnoten zu Akkorden vereinigt werden sollen; so wird z. B. die Secunde des Basstons durch die Ziffer 2, die Terz durch 3 (aber nicht immer), die Quarte durch 4, u. s. w. bezeichnet. In der Regel braucht man nur die Ziffern 1 bis 9, doch kommen auch 10, 11 u. s. w. vor, wenn man die stufenweise melodische Fortschreitung einer Stimme anzeigen will, wie hier bei a), wodurch dann solche Fortschreitung, wie bei b), vermieden wird, zu welcher letztern aber besonders der Anfänger leicht durch die Bezifferung 9 3 4 verleitet werden könnte.



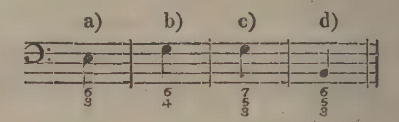
Im Allgemeinen genommen herrscht noch keine genaue Uebereinstimmung in der Bezifferung; die üblichste Bezifferung besteht in -

---

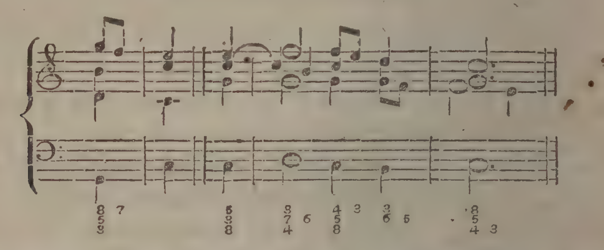
*) Vergl. die Einleitung, pag. 3.

**) Eine bezifferte Bassstimme hiess früher eine *italienische Tabulatur* und, zwar im Gegensatz der sogenannten *deutschen Tabulatur*, einer Tonschrift in Buchstaben und Zeichen, die mit unsern Noten keine Aehnlichkeit haben. (Vergl. § 3, pag. 31.)

dessen darin, dass man die Intervalle eines Akkords, wie in der Notenschrift die Noten desselben, durch untereinander stehende Ziffern andeutet; z. B.



Bei a) ist der Sextenakkord, bei b) der Quartsextenakkord, bei c) ein Septimenakkord, bei d) ein Quintsextenakkord bezeichnet. Wenn einige Ziffern nebeneinander stehen, so zeigt dies an, dass die durch sie angedeuteten Intervalle nicht zu gleicher Zeit, wie die Töne eines Akkords, sondern nacheinander angeschlagen werden sollen; z. B.



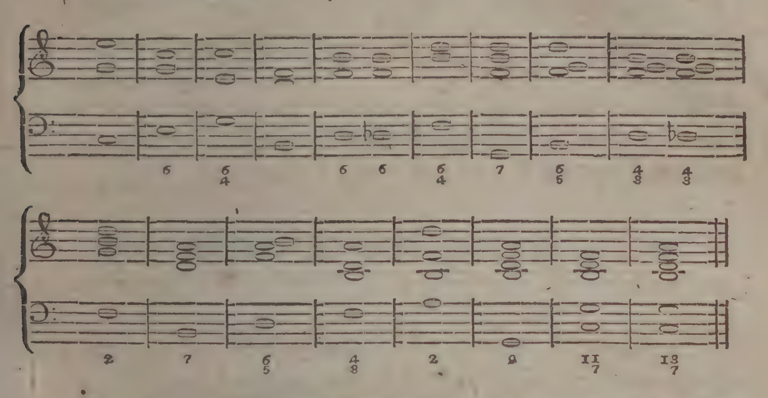
Weil sehr leicht eine zu grosse oder doch wenigstens nicht schnell zu übersehende Menge von Ziffern entstehen würde, wenn man alle zum Akkorde gehörenden Intervalle in die Bezifferung aufnehmen wollte, so ist man auf Mittel gekommen, die Ziffernmenge so viel als möglich zu vermindern. Man lässt nemlich, wie in der Benennung der Akkorde den Namen einiger Intervalle, so in der Bezifferung einige Ziffern weg, und beziffert nur diejenigen Intervalle des Akkords, die ihn wesentlich von andern unterscheiden.

Die gewöhnlichen Abkürzungen in der Bezifferung sind folgende:

Der Dreiklang wird meistens gar nicht beziffert; zu jeder unbezifferten Note, besonders wenn sie auf dem schweren Takttheil steht, wird Terz und Quinte genommen, so dass mit Rücksicht auf die Tonart, welche dem Tonstücke vorgezeichnet ist, ein leitereigener oder tonischer Dreiklang entsteht. (Ausnahmen, wo auch der Dreiklang beziffert wird, folgen später.)

Der Sextenakkord wird mit 6 beziffert; der Quartsextenakkord mit $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$; der Septimenakkord mit 7; der Quintsextenakkord mit $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$;

der Terzquartenakkord mit $\frac{4}{3}$; der Secundenakkord $\frac{4}{2}$ oder **2**; der Nonenakkord mit 9 oder $\frac{9}{7}$; der Undecimenakkord mit $\frac{11}{7}$ oder $\frac{4}{7}$; der Terzdecimenakkord mit $\frac{13}{7}$; z. B.



Eine solche Abkürzung der Bezifferung kann jedoch nur dann stattfinden, wenn die zum Akkord des Basstons gehörenden Intervalle sich sämmtlich in der dem Tonstücke vorgezeichneten Tonart vorfinden. Diejenigen Intervalle also, welche der Tonart fremd sind, dürfen in der Bezifferung nicht fehlen, und die Ziffer wird, wie in der Notenschrift die zufällig erhöhte oder vertiefte Note, mit dem nöthigen Versetzungszeichen versehen. Der Akkord **g h d f**, z. B., der in C dur mit einer 7 beziffert wird, muss also in G dur wie in den folgenden Notenbeispielen bei a), in F dur wie bei b), in As dur wie bei c), in Es dur wie bei d), beziffert werden.

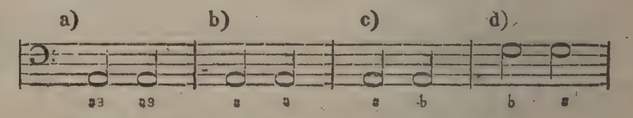


---

*) So wie die Lage der Intervalle der Akkorde theilweise von der Willkühr abhängt, so ist auch kein bestimmtes Gesetz über die Stellung der Ziffern vorhanden. Wollte man, wie *J. G. Schicht* pag. 3. § 5. seines theoretischen Werkes: *Grundregeln der Harmonie* (Leipzig, 1812. Fol.) es zu thun vorschlägt, die Ziffern in derselben Ordnung schreiben, wie die durch sie bezeichneten Intervalle in den verschiedenen Stimmen

Nach diesen Beispielen kann man leicht bestimmen, welche von den Intervallen eines Akkords, und unter welchen Umständen sie mit in die Bezifferung aufgenommen werden müssen.

Weil die Terz sehr häufig vorkommt, so wird, wo die Ziffer 3 ein Versetzungszeichen nöthig hat, dasselbe allein, ohne die Ziffer hingeschrieben. Ein einzeln stehendes Versetzungszeichen unter oder über einer Bassnote bezieht sich daher immer auf die Terz derselben. Das folgende Beispiel bei a), kann also wie bei b) geschrieben werden.



In älteren Bezifferungen findet man nicht selten statt des ♮ ein ♭ (wie hier bei c), wenn das ♮ die Wirkung des ♯ aufheben soll; so wird auch, aber seltener, das ♯ statt des ♮ (wie bei d) angewandt, wenn man durch das ♮ die Wirkung des ♭ aufzuheben beabsichtigt.

Wenn mehrere Akkorde zu einer Bassnote genommen werden sollen, z. B.

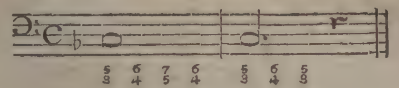


so werden die Ziffern, wie in der Notenschrift die Noten, neben ein-

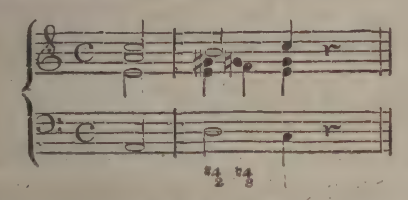
---

liegen sollen, so würde der Komponist allerdings den Vortheil gewinnen, dass der Generalbasspieler die beabsichtigte Lage der Intervalle nicht verfehlte; in diesem Falle könnte auch keine Abkürzung in der Bezifferung stattfinden. In der Generalbasslehre wird aber die Bezifferung namentlich angewandt, um dem Schüler Veranlassung zu geben, eine Bassstimme mit den bezeichneten Akkorden zu begleiten; dies kann auf verschiedene Arten geschehen, und eben in diesen verschiedenen Arten soll sich der Schüler üben; er selbst soll sie aufsuchen, soll verschiedene Lagen der Stimmen versuchen, und es soll stellenweise auch von seinem Urtheil abhängen, welches Intervall eines Akkords er verdoppeln, welches andere hingegen er aus dem Zusammenklange ganz fortlassen will. Aus diesem Grunde ist die von *Schicht* empfohlene Bezifferungsmethode hier nicht aufgenommen, deren Zweckmässigkeit jedoch in gewissen Fällen nicht zu verkennen ist.

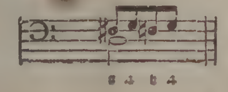
ander geschrieben und in diesem Falle wird auch der Dreiklang beziffert, z. B.



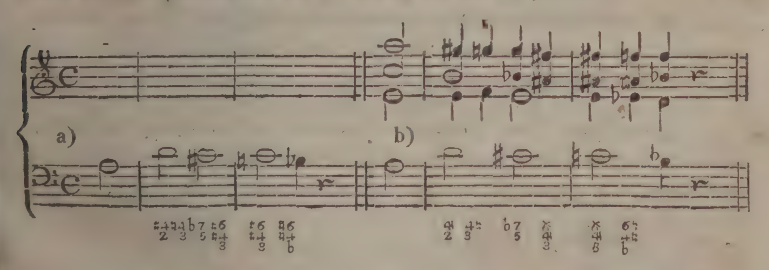
Bei mehreren neben einander stehenden Ziffern, von denen eine oder die andere ein Versetzungszeichen erfordert, kann leicht ein Zweifel entstehen, ob das Versetzungszeichen sich auf die Terz des Basstons, oder auf ein anderes Intervall desselben beziehen soll.



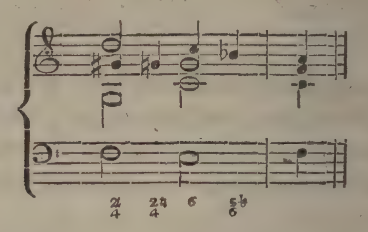
In dem vorstehenden Beispiel könnte daher die Bezifferung ♮ 4 ♮ 4 einen Anfänger leicht verleiten, erst die grosse Terz des Basstons und nach dieser die Quarte, dann wieder die kleine Terz und endlich wieder die Quarte, zu nehmen.



Um solchen Irrthümern vorzubeugen, verbindet man diejenigen Versetzungszeichen, welche sich nicht auf die Terz des Basstons beziehen sollen, so eng als möglich mit der Ziffer selbst, zu der sie gehören, und bedient sich statt des ♮ eines kleinen Striches. Mit den Ziffern 7, 8 und 9 lässt sich das Versetzungszeichen nicht füglich verbinden, deshalb steht es meistens so nahe als möglich vor denselben. Statt der Bezifferung bei a), wird also die bei b) gewählt.



So wie in diesem Beispiele die Versetzungszeichen mit den Ziffern 4 und 6 verbunden sind, eben so werden sie auch mit der 5 und der 2 verbunden, z. B.



Wenn bei der 10 oder 11 u. s. w., ein Versetzungszeichen nöthig ist, so wird es nicht damit verbunden, sondern, wie bei den Ziffern 7, 8 und 9, so nahe als möglich davor gesetzt.

In Fällen, wo die falsche Quinte des Basstons ein Versetzungszeichen erfordert, findet man in Bezifferungen aus dem vorigen Jahrhundert über der Ziffer 5 nicht selten einen kleinen Bogen, ⌒, oder folgendes Zeichen: ∧



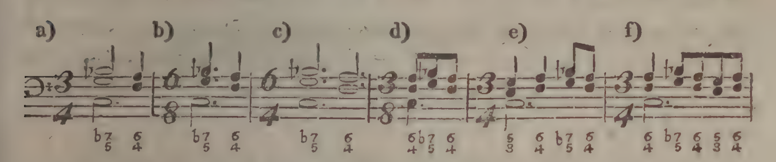
Ueber die Zeitdauer der durch die Bezifferung angedeuteten Intervalle.

Die Zeitdauer der zum Basston gehörenden Intervalle stimmt mit der Dauer des Basstons überein, wenn nur ein Akkord unter demselben beziffert ist.

Wenn zwei Bezifferungen unter einer Note stehen, die zweitheilig ist, so erhält jede der bezeichneten Harmonieen die Hälfte von der Dauer der Bassnote (Fig. a); drei neben einander stehende Bezifferungen werden dann wie bei Fig. b) angeschlagen; vier Akkorde wie bei Fig. c); fünf Akkorde wie bei d).

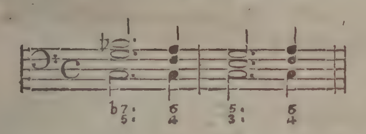


Wenn die Bassnote dreitheilig ist (z. B. eine punktirte halbe oder ganze Note) und zwei Bezifferungen darunter stehen, so erhält die erste Bezifferung zwei Theile, die letzte aber nur einen Theil des Zeitwerthes der Bassnote, (Fig. a). Eine Ausnahme hiervon findet statt, wenn die Bassnote, wie bei Fig. b) und c), den Werth eines zusammengesetzten ungeraden Taktes hat, also 6 Achtel oder 6 Viertel gilt; in diesem Falle bekommt jede der beiden Bezifferungen den halben Werth der Bassnote. Drei Bezifferungen werden wie bei Fig. d) vertheilt; vier wie bei Fig e), und fünf wie bei Fig. f).



Die hier angegebenen Fälle sind die gewöhnlichsten; *) verschiedene Abweichungen davon sind meistens in der Bezifferung durch einige von den Ziffern ganz verschiedene Zeichen angegeben. Diese werden weiter unten angeführt.

Der Punkt, welcher in der Notenschrift die Note verlängert, wird ebenfalls mit in die Bezifferung aufgenommen.



Wenn ein Punkt beziffert ist, so denkt man sich die ihm vorhergehende Note als Bassnote der Bezifferung, wie in dem folgenden Beispiel bei a). Eben so verfährt man bei längeren Pausen (b). Bei kürzeren Pausen, wie bei c), zählt man die angezeigten Intervalle von der zunächst folgenden Bassnote ab.

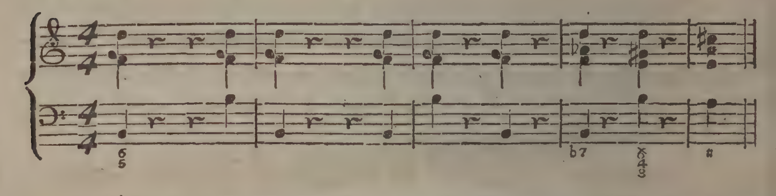
---

*) Vergl. *D. G. Türk's Kurze Anweisung zum Generalbassspielen.* (pag. 24 u. folg.) Halle und Leipzig, 1791.

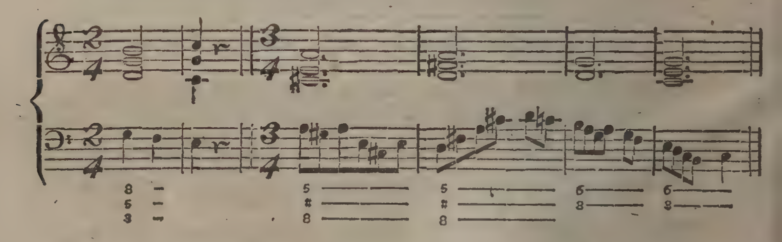


Die Null in der Bezifferung zeigt an, dass man zu den Bassnoten keine Akkorde nehmen, sondern pausiren soll. — In Betreff der Bezifferung unter Pausen, herrscht ebenfalls noch keine Uebereinstimmung. Die hier angegebenen Arten sind die gebräuchlichsten.

Jeder in der Bezifferung bezeichnete Akkord wird so lange beibehalten, als im Basse ein und derselbe Ton nach einander vorkommt, so lange also, bis durch eine andere Bassnote oder eine andere Signatur ein anderer Akkord verlangt wird. Die Versetzung der Bassnoten um eine Octave höher oder tiefer und auch eine Pause zwischen den Bassnoten, hat keinen Einfluss auf die Veränderung der ersten Bezifferung, z. B.

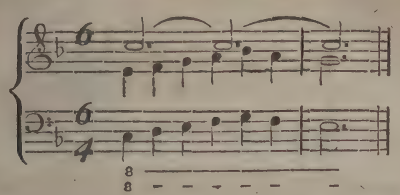


Wenn die Intervalle eines Akkords, während der Bass fortschreitet, liegen bleiben sollen, so wird dies hinter jeder Ziffer durch einen horizontalen Strich angedeutet, z. B.

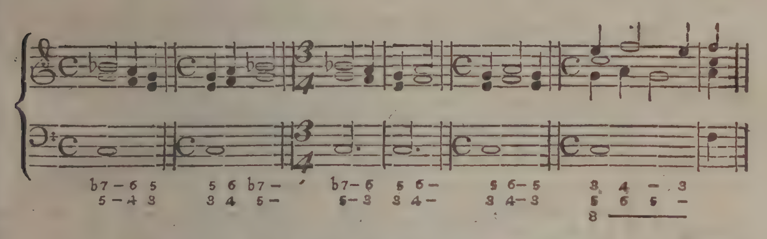


Lange Querstriche zeigen überhaupt an, dass irgend ein Intervall liegen bleiben soll; kurze Querstriche unter fortschreitenden Bassnoten bedeuten häufig, dass das vor dem ersten kurzen Strich bezeich-

nete Intervall auch zu den andern Bassnoten genommen werden soll. Es kommen auch beide Arten von Strichen vereinigt vor, z. B.



Der Querstrich wird auch häufig angewandt, um die Eintheilung mehrerer Bezifferungen anzudeuten, die zu einer Bassnote gehören, z. B.



Ein kurzer, von der linken zur rechten Seite aufwärts gerichteter Strich zeigt an, dass zu der durch ihn bezeichneten Note die Bezifferung der folgenden Note genommen werden soll, z. B.



Nachträgliche Bemerkung über die Bezifferung einer doppelt erhöhten oder vertieften Note.

Wie in der Notenschrift, bedient man sich auch in der Bezifferung solcher Versetzungszeichen, wodurch eine Note doppelt erhöht oder doppelt vertieft wird, also des ✕ (statt ♯♯) und des sogenannten doppelten ♭♭. Das grosse Kreuz in der Bezifferung, wenn es ohne Ziffer vorkommt, bezieht sich, wie das gewöhnliche ♯, auf die Terz des Basstons, und eben so verhält es sich mit dem ♭♭, wo es allein steht. Wenn das grosse Kreuz mit irgend einer Ziffer verbunden werden soll, so kann man statt derselben zwei Striche mit der Ziffer

verbinden, wenn es nicht vor die Ziffer gesetzt wird; eben so kann auch das doppelte b (♭♭) mit der Ziffer verbunden werden.

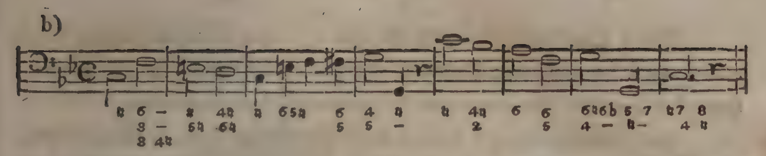


Wenn die Wirkung eines Versetzungszeichens, gleichviel, ob es ein doppeltes oder ein einfaches ist, aufgehoben werden soll, so muss dies, wie in der Notenschrift, auch in der Bezifferung angezeigt werden.



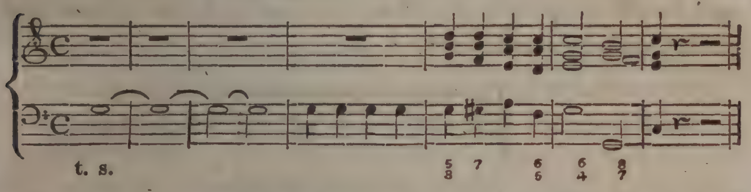
Um in der Bezifferung die nöthige Fertigkeit und eine schnelle Uebersicht zu erlangen, kann man folgende Uebungen anstellen. Man wählt irgend einen bezifferten Bass und schreibt diesen mit der Bezifferung in einer andern Tonart. Bei jeder andern Vorzeichnung entsteht eine Veränderung in der Bezifferung. Es ist wohl zu bemerken, dass hier nicht von der Transposition des gewählten Beispiels die Rede ist, sondern es soll das Beispiel, welche Tonart man auch vorzeichnet, der Tonhöhe nach immer das nemliche bleiben. Aus den folgenden Beispielen wird man die Sache deutlich übersehen. Bei a) ist der gewählte beziffert Bass; bei b) ist ihm B dur vorgezeichnet.





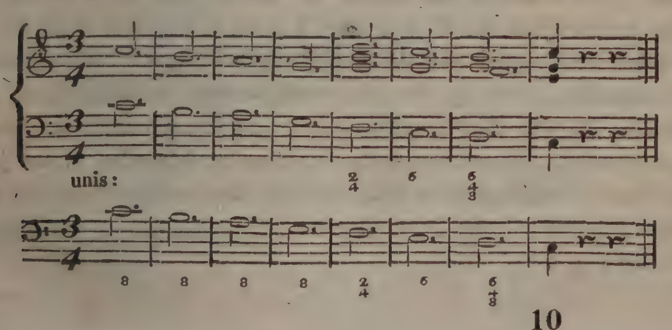
Aehnliche Uebungen sind leicht anzustellen und bleiben daher Aufgaben für den Schüler, bis er sich völlig in die Sache hineingearbeitet hat.

Die in der Bezifferung vorkommenden Buchstaben **t. s.** bedeuten *tasto solo* und zeigen an, dass die damit bezeichneten Bassnoten keine harmonische Begleitung erhalten sollen, dass also der Bass, und zwar so lange allein vorgetragen werden soll, bis wieder eine Harmonie in der Bezifferung angedeutet wird; z. B.



Der Buchstabe **a** mit der ihm folgenden Ziffer 2 oder 3, oder 4, ist eine Abkürzung für *a due*, *a tre* oder *a quattro voci* und bedeutet, dass die Begleitung entweder zweistimmig, oder dreistimmig, oder vierstimmig sein soll.

Wenn in der Generalbassschrift der Ausdruck *unisono*, oder *all' unisono* (in der Abkürzung, *unis.*) vorkommt, so wird dadurch angezeigt, dass man die Bassnoten in der nächstliegenden höhern Octave, ohne andere harmonische Begleitung, verdoppeln soll. Diese Verdoppelung wird so lange fortgesetzt, bis wieder eine Harmonie in der Bezifferung angedeutet ist. Statt des Ausdrucks *unisono* bedient man sich auch der Ziffer 8 unter den Bassnoten, z. B.



Unter Umständen können die mit unisono bezeichneten Bassnoten auch in mehreren Octaven verdoppelt werden; z. B. wenn es darauf ankommt, die ganze Stelle fortissimo herauszuheben.

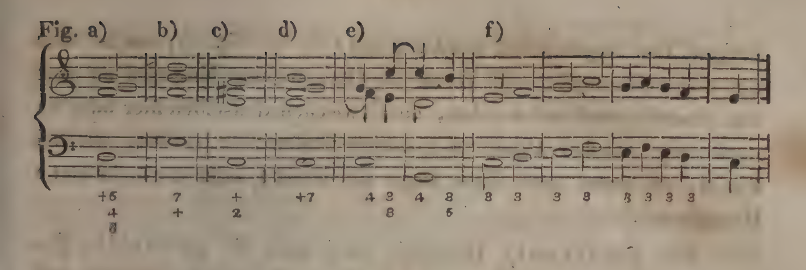
Der Vollständigkeit wegen folgt in diesem §. noch Einiges über die Bezifferungsarten in Frankreich und Italien, welche ziemlich mit einander übereinstimmen, aber beide von der deutschen Methode abweichen.

Ein Strich durch eine Ziffer bedeutet so viel als unser ♭ oder ♮, wenn das letzte Zeichen die Vertiefung einer Note anzeigt. Der Strich kommt jedoch nur bei der 7 und der 5 vor, und zwar auf folgende Art: 5̸, 7̸; die so durchstrichene 5̸ bedeutet allemal die falsche Quinte des Basstons, und die durchstrichene 7̸ die verminderte Septime desselben, mitunter auch den vollständigen verminderten Septimenakkord; z. B.



Statt des Striches durch diese Ziffern machen die Italiener häufig einen Schnörkel; z. B. 5 7.

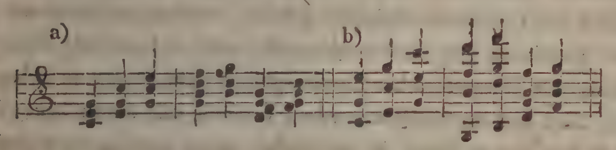
Der in einem Akkord vorkommende Leitton der Tonart wird oft durch ein einfaches Kreuz, +, bezeichnet, welches entweder vor die Ziffer gesetzt wird, wie bei Fig. a, oder allein steht. Wenn es allein unter einer 7 steht, wie bei Fig. b, so zeigt es die grosse Terz des Basstons an und zugleich den Dominantenakkord; wenn es allein über einer 2 steht, wie bei Fig. c, so bedeutet es die übermässige Quarte des Basstons und deutet auf den Secundquartsextenakkord hin; wenn endlich das + vor einer 7 steht, so bedeutet es die grosse Septime des Basstons mit der Begleitung bei Fig. d. Eine einzelne 4 unter einer Note zeigt die Quarte des Basstons an in Begleitung der Quinte, Fig. e. Ein Secundenakkord wird also nie durch eine blosse 4 angezeigt. Wenn von mehreren einander folgenden Noten jede mit einer 3 beziffert ist, so bedeutet dies, dass zu jeder Note kein anderes Intervall als die Terz oder die Decime genommen werden soll, wie bei Fig. f.



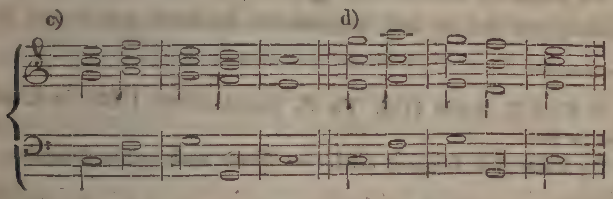
§. 2.

Gestaltung eines Akkords in Rücksicht auf die verschiedene Lage seiner Töne.

Wenn die Töne eines Akkords so nahe als möglich beisammen liegen, wie bei Fig. a, so nennt man diese Lage die enge oder gedrängte Lage (auch enge oder gedrängte Harmonie); wenn hingegen die Töne des Akkords weiter auseinander gelegt werden, z. B. Fig. b, so entsteht die sogenannte weite oder zerstreute Lage oder Harmonie.



Einige Theoretiker bestimmen den Unterschied zwischen enger und weiter Harmonie nur nach der Lage der obern Töne des Akkords, ohne Rücksicht auf die Entfernung derselben vom Basston; so nennt z. B. *Koch* in seinem *Mus. Lexikon* (Artikel: Enge Harmonie) diejenige Lage der obern Töne des Akkords, die hier bei Fig. c angegeben ist, die enge Harmonie, hingegen die bei Fig. d notirte die weite Harmonie,



und giebt dabei folgende Bestimmungen. 1) Wenn die Oberstimmen eines Akkords so nahe beisammen liegen, dass kein zum Akkord ge-

höriger Ton eingeschaltet werden kann (wie bei Fig. c), so ist dies die enge Harmonie. 2) Wenn die Oberstimmen hingegen so weit von einander entfernt werden, dass zwischen denselben hier oder da noch einige zu den Akkorden gehörige Stufen leer bleiben, wie bei Fig. d, so nennt man diese Lage die weite oder zerstreute Harmonie.

Die zerstreute Harmonie wird auch die getheilte genannt, wenn der akkompagnirende Generalbassspieler anstatt mit der linken Hand nur die Basstimme, und mit der rechten die zum Akkord gehörigen Intervalle vorzutragen, mit der linken Hand nebst der Grundstimme noch irgend ein anderes Intervall des Akkords anschlägt.

Allgemeine Regeln, wann weite, wann enge Harmonie angewandt werden soll, lassen sich nicht aufstellen; es hängt dies alles von mancherlei Umständen ab; z. B. ist ein Unterschied darin zu machen, ob man die Partie einer Sopranstimme oder einer Basstimme akkompagnirt, ferner, ob man auf der Orgel oder auf dem Fortepiano begleitet, ob der Komponist ein rasches oder langsames Tempo im Vortrage beobachtet wissen will, u. dergl. mehr. Da hier nicht die Kunst des Generalbassspielens gelehrt, sondern vielmehr nur dem Schüler Anweisung gegeben werden soll, wie er bezifferte Bässe zur Erlernung der Harmonielehre überhaupt auf dem Papier zu behandeln hat, so kann ihm angerathen werden, vorläufig alle darauf bezüglichen Beispiele bezifferter Bässe in möglichst enger und in verschiedenen zerstreuten Harmonien zu bearbeiten. Wenn er hierin die nöthige Geschicklichkeit erlangt hat, dann wird es zweckmässig sein, solche Schriften, wie den 2ten Theil von *C. P. E. Bach's Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen,* *) in welchem die Lehre von dem Akkompagnement abgehandelt wird, ferner *D. G. Türk's Kurze Anweisung zum Generalbassspielen* **) und ähnliche Schriften, zur Hand zu nehmen und gründlich zu studiren. ***) Mit Berücksichtigung der in den angeführten Büchern gegebenen Regeln,

---

*) Theil I. Berlin 1753. Th. II. ebendaselbst, 1762. in 4. mit Beispielen in Fol.

**) Halle und Leipzig 1791. — Neue verbesserte Ausgabe, Wien 1822.

***) Ein sehr vollständiges Verzeichniss ähnlicher Schriften findet man pag. 408 u. ff. in *C. F. Becker's Systematisch chronologischer Darstellung der musikalischen Literatur.* Leipzig 1836—39. 1.—3. Lieferung.

welche sich auf Erfahrung gründen, hat der Schüler nach und nach seinen eigenen Geschmack zu Rathe zu ziehen, und durch mancherlei Versuche zu prüfen, was überhaupt und unter welchen Umständen es zulässig ist.

Im Anfange der praktischen Arbeiten kann man sich auf folgende beiden Regeln beschränken. Man vermeide

1) die Töne eines Akkords so weit aus einander zu legen, dass sie mit den zehn Fingern der beiden Hände nicht auf einmal zu greifen sind.

2) Die Töne in der Contra- und Grossen Octave nicht so nahe zusammen zu legen, dass der Zusammenklang dadurch undeutlich wird. Hier ist es zweckmässig, den Basston von dem zunächst folgenden Ton wenigstens um eine Quinte enfernt zu halten.

§. 3.

Ueber Verdoppeln und Auslassen eines oder mehrerer Intervalle eines Akkords.

Wenn irgend ein Ton des Akkords in zwei oder mehreren Octaven zugleich angeschlagen wird, so nennt man dies: verdoppeln. Wenn bei Verdoppelung der Intervalle, der Akkord seinem Wesen nach der ursprüngliche bleiben soll, so muss auch der ursprüngliche Basston bei allen Verdoppelungen immer wieder als Basston vorkommen, weil durch Veränderung desselben der ganze Akkord verändert wird. (Vgl. pag. 96 u. 97: Umkehrung der Akkorde). Die durch Verdoppelung entstehenden Töne werden nicht als wesentliche, den Akkord verändernde betrachtet, und daher behält der Akkord auch seinen ursprünglichen Namen.

Die einfache oder wiederholte Verdoppelung eines oder mehrerer Intervalle des Akkords kann aus verschiedenen Ursachen nöthig werden. Wenn z. B. ein Tonstück durchgängig vierstimmig sein soll, so muss ein Ton der darin vorkommenden Dreiklänge verdoppelt werden; soll es hingegen fünfstimmig sein, so müssen auch die Dreiklänge und die darin vorkommenden Vierklänge durch Verdoppelung fünfstimmig gemacht werden. *) Eine andere Ursache, dies oder jenes Intervall

---

*) Ueber die Ausdrücke Stimme, dreistimmig, vierstimmig u. s. w. vergl. den nächsten §.

zu verdoppeln, liegt manchmal in der guten und zweckmässigen Stimmenführung oder auch in der bedingten Fortschreitung der Dissonanzen der Tonart.

Als allgemeine Regel lässt sich hier aufstellen, dass nur die Consonanzen der Tonart zu verdoppeln sind, die Dissonanzen derselben aber nicht, oder von diesen doch nur die Secunde, welche, wie später gezeigt wird, eine zweifache Fortschreitung hat. — Ausnahmen von dieser Regel können allerdings vorkommen; denn es giebt Fälle, wo z. B. die Terz der Tonart, also eine Consonanz, nicht zu verdoppeln ist, und andere, wo wiederum eine Dissonanz verdoppelt werden kann.

So wie nun aus den angeführten Ursachen die Nothwendigkeit der Verdoppelung der Intervalle herbeigeführt wird, so kann auch aus andern Ursachen der Fall eintreten, dies oder jenes Intervall eines Akkords wegzulassen, und endlich können Fälle vorkommen, wo ein Intervall des Akkords verdoppelt und zugleich ein anderes weggelassen werden muss.

Das Weglassen eines Intervalls des Akkords wird vorzugsweise bedingt, wenn z. B. in einem durchweg dreistimmigen Satze Vierklänge (Septimenakkorde und ihre Umkehrungen) angebracht werden sollen. In Rücksicht auf das Weglassen eines Intervalls ist vor allen Dingen der (schon im theoretischen Theil pag. 119. und an mehreren Stellen angedeutete) Grundsatz zu beobachten, dass nur diejenigen Intervalle eines Akkords in der Praxis fortgelassen werden können, die ihn nicht wesentlich von andern Akkorden unterscheiden. Wenn man diesen Grundsatz nicht berücksichtigen will, so geht der Unterschied der Akkorde ganz verloren.

Ein Beispiel wird die Sache deutlich machen.

Der Akkord bei a) ist seinen Intervallen nach ein Secundquartsextenakkord und eine Umkehrung des verminderten Septimenakkords auf dem Leitton der Tonart **C moll.** Durch die Secunde des Basstons unterscheidet er sich namentlich von einem Quartsextenakkord; diese darf also nicht fortgelassen werden, weil sonst ein Quartsextenakkord wie bei b) entsteht, der entweder als eine Umkehrung des Nebendreiklangs auf der zweiten Stufe von **C moll,** oder als eine Umkehrung des falschen Dreiklangs auf dem Leitton der Tonart **Es dur** oder **Es moll** erscheint. Im dreistimmigen Gebrauch kann daher der bei a) aufge-

stellte Secundenakkord nur wie bei c), oder bei d) vorkommen, also entweder mit Secunde und Sexte, oder mit Secunde und Quarte des Basstons:

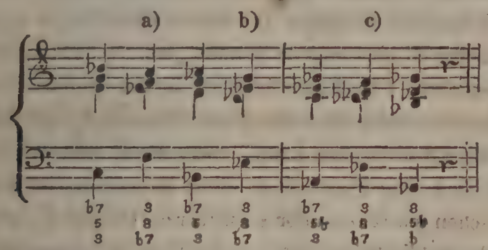


Dass der Basston dieses Akkords nicht weggelassen werden kann, bedarf keiner Erwähnung; denn eben dieser ist es, der dem falschen Dreiklang der Tonart zugefügt wurde, um aus dem Dreiklang einen Vierklang zu machen. (Cap. I. § 15 u. 17.)

Das Weglassen eines oder mehrerer Intervalle des Akkords darf ihn also nicht wesentlich verändern und es hat unter dieser Bedingung auf seine ursprüngliche Benennung auch keinen andern Einfluss, als dass das weggelassene Intervall bezeichnet wird; daher heisst nun der Akkord bei c) ein Secundenakkord ohne Quarte, bei d) ein Secundenakkord ohne Sexte.

Eben derselbe Grundsatz, nach welchem von einem Vierklange nur diejenigen Intervalle weggelassen werden können, die ihn nicht wesentlich von andern Akkorden unterscheiden, ist auch auf Fünfklänge und Sechsklänge zu beziehen.

Das Weglassen eines Intervalls kann aber auch durch andre Ursachen, als durch die angeführte bedingt werden; so z. B. kann die zweckgemässe Stimmenführung es hier und da nothwendig erheischen, ein Intervall fortzulassen und dafür ein andres zu verdoppeln, wodurch dann, wie in dem folgenden Beispiel, die Dominantenakkorde bei a) b) und c) mit verdoppeltem Basston und ohne Quinte vorkommen.



Wollte man alle möglichen Fälle aufsuchen, in welchen ein Intervall weggelassen, und ein anderes verdoppelt werden kann, und darüber dann Regeln aufstellen, die zugleich das wie? und warum? beant-

worten und sich auf den drei-, vier- und mehrstimmigen Satz beziehen so würde der Regeln kein Ende sein. Es muss daher Manches, was hierauf Bezug hat, dem eigenen Urtheile überlassen bleiben, welches durch fleissige praktische Uebungen und durch kritische Vergleichung derselben mit den Werken anerkannter Meister seine Hauptrichtung erhalten muss. Einige wenige Regeln, welche als Verbot der Verdoppelung gewisser Intervalle und unter gewissen Umständen gelten, werden im weiteren Verfolg dieses Capitels angeführt werden.

Es wurde weiter oben bemerkt, dass nur dasjenige Intervall eines Akkords weggelassen werden darf, welches ihn nicht wesentlich von andern Akkorden unterscheidet; aus diesem Grunde ist es mit Rücksicht auf den vollkommenen Dreiklang zweckmässiger, die Quinte fortzulassen, als die Terz, weil er sich durch letzteres Intervall in Dur und Moll unterscheidet. Ueberhaupt aber muss von Dreiklängen und ihren Umkehrungen so selten als möglich irgend ein Ton weggelassen werden, weil sonst leicht statt einer Folge von Akkorden nur eine harmonische Folge von Intervallen oder ein sogenannter zweistimmiger Satz entsteht, dessen vollständige Lehre in die Lehre des Kontrapunktes gehört, in welcher er, als aus zwei selbstständigen Melodieen bestehend, betrachtet wird.

§. 4.

Erklärung des Ausdrucks *Stimme*, mit Rücksicht auf eine unmittelbare Folge mehrerer Akkorde.

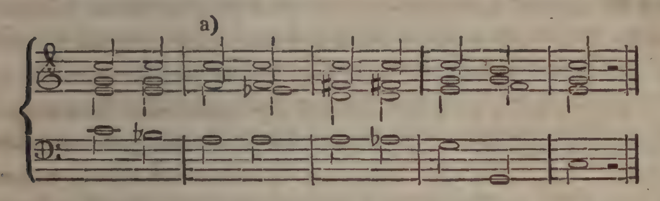
In einer Folge von Akkorden bilden die verschiedenen Intervalle hinsichtlich ihrer Höhe oder Tiefe verschiedene Notenreihen, deren jede einzelne eine Stimme genannt wird. So z. B. bilden die Bassnoten eine besondere Stimme; die dieser Bassstimme zunächst laufende Notenreihe ist eine andere Stimme, u. s. w. Wenn von sämmtlichen Stimmen eines Tonstückes jede auf einem eigenen System steht und alle taktweise unter einander geschrieben sind, so dass man das Ganze auf Einmal übersehen kann, dann nennt man ein so geschriebenes Musikstück eine Partitur; diese Benennung ist abgeleitet von dem italienischen partire oder spartire, theilen, absondern.

Man kann die Stimmen, ganz allgemein genommen, eintheilen in:

1) Aeussere Stimmen, und
2) Mittelstimmen.

Der äusseren Stimmen giebt es zwei, nemlich die unterste Stimme und die oberste. Zwischen diesen beiden liegt entweder eine Mittelstimme, oder es finden sich mehrere. — Nach der Anzahl sämmtlicher Stimmen heisst eine Folge von Akkorden ein drei-, vier-, fünf- oder mehrstimmiger Satz.

Folgendes Beispiel ist daher ein harmonisch vierstimmiger Satz:



wenn auch, wie bei a) was dann und wann der Fall seyn kann, zwei Stimmen einen und denselben Ton singen, oder wenn auch in einer Stimme oder in mehreren, zugleich hier und dort Pausen eintreten, während andere Stimmen nicht pausiren, oder auch nur eine fortsingt.

In der Harmonielehre erstreckt man sich selten weiter, als bis zum vierstimmigen Satz. Die Lehre des mehr als vierstimmigen Satzes ist in rein melodischer Beziehung Sache des Kontrapunktes.

Je nachdem die Stimmen durch die menschliche Kehle oder auf musikalischen Instrumenten ausgeführt werden, heissen sie entweder Vokal- oder Instrumentalstimmen. Die Vokalstimmen (so genannt nach dem lateinischen Wort vox, oder dem italienischen voce) werden auch Singstimmen genannt, und sie sind nach Verschiedenheit der Tonhöhe entweder Bass-, Tenor-, Alt- oder Sopranstimmen.

Der Ausdruck Bassstimme ist aus dem, was bereits über das von Basis abgeleitete Basso oder Bass bemerkt worden ist, zu erklären. Diese Stimme enthält nemlich immer die tiefstliegende Tonreihe eines Tonstückes. Tenor ist entlehnt von dem lateinischen Zeitwort tenere, und der Name Tenor für die dem Bass nächstgelegene höhere Stimme bezieht sich darauf, dass diese in früherer Zeit das Hauptthema einer Komposition enthielt, in welchem der einem Tonstücke zum Grunde liegende Modus (Tonart) streng beobachtet wurde; die Tenorstimme diente also gleichsam zur Richtschnur für die übrigen Stimmen. *)

*) „Il Tenore segue immediatamente 'l Basso verso l'acuto, il qual' è quella parte, che regge, e governa la cantilena, ed è quella che mantiene

Die dem Tenor nächstliegende höhere Stimme, gewöhnlich Altstimme genannt, hat ihren Namen von dem lateinischen altus, a, um, hoch. Die oberste Stimme, die Sopranstimme, wird so genannt nach dem italienischen sopra, welches gleichbedeutend ist mit dem lateinischen super, oberwärts befindlich. Die Sopranstimme wird im Deutschen auch der Diskant, von den Franzosen le dessus genannt. Die deutsche Benennung bezeichnet, dass die höchste Stimme bei einem mehrstimmigen Gesange am stärksten vor- oder durchklingt.

*In früheren Zeiten bedeutete der Ausdruck Discantus etwas ganz Anderes. Franco von Cöln giebt in seinem Traktat: Musica et cantus mensurabilis, folgende Erklärung: ,,Der Diskantus ist ein Zusammenklang verschiedener Gesänge (Melodieen), in welchem diese verhältnissmässig gegen einander durch Longas, Breves und Semibreves zusammengepasst und in der Notirung durch verschiedene Noten verzeichnet werden.'' *) In Frankreich kannte man schon im XIII. Jahrh. eine Musik unter dem Namen Discantus oder Déchant, welche von ganz eigener Art war; ohne Beobachtung einer bestimmten Mensur (also ganz verschieden von dem eben erklärten Diskant) sangen die Sänger ihre Partie nicht nach Noten, sondern willkührlich aus dem Stegereif. J. J. Rousseau führt in seinem Dictionnaire de Musique (Art. Discant) eine hierauf bezügliche Stelle des Johann de Muris an, aus welcher hervorgeht, dass der Déchant ein unordentliches Durcheinandersummen der Stimmen gewesen sein muss. **) Man nennt den*

---

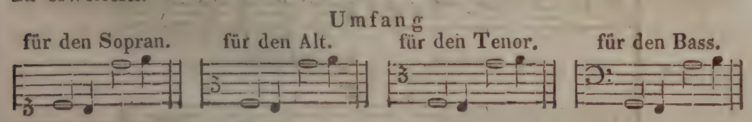
il modo, sopra il quale è fondata.“ *Zarlino Istit. arm.* P. III. cap. 58. pag. 294. (ed. 1589.)

*) Discantus est aliorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas, breves vel semibreves proportionabiliter adaequantur, et in scripto per diversas figuras proportionari ad invicem designantur. (*Script. eccles. de Mus.* auct. *Gerberto.* Tom. III. pag. 2.)

**) ,,His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur: Iste est, inquiunt, novus discantandi modus; novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum; nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium! o mala coloratio! irrationabilis excusatio! o magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone — —! sic enim concordiae confun-

Déchant im Französischen auch **contrepoint sur le champ.** *Die zu einem gegebenen Gesange gemachte zweite Stimme wurde auch durch* **biscantus** *(statt* **discantus***) bezeichnet; diese beiden Ausdrücke bedeuten also so viel als* **diversus cantus.** **Glareanus** *macht in seinem* **Dodecachordon** *Lib. III. cap. 13. die Bemerkung, dass die oberste Stimme eines mehrstimmigen Gesanges statt* **cantus** *häufiger* **discantus** *genannt wird, um sie von der gewöhnlichen Benennung cantus zu unterscheiden.*

Die weitere Eintheilung der Singstimmen und ihre genauere Bestimmung hinsichtlich der Tonhöhe und der charakteristischen Verschiedenheit gehört in eine Gesanglehre und wird deshalb hier nicht erwähnt. Für diejenigen Leser, welche einige der am Ende dieses Werkes aufgestellten Uebungsexempel für 4 Singstimmen, nemlich für Bass, Tenor, Alt und Sopran aussetzen wollen, kann die Bemerkung gemacht werden, dass die verschiedenen Intervalle der Akkorde nicht zu nahe zusammengelegt werden müssen, und dass, abgesehen von Solostimmen, welchen ein grösserer Umfang eingeräumt wird, der Umfang jeder Chorstimme nicht füglich über eine Decime zu erweitern ist. Am zweckmässigsten ist es, bei Vorzeichnung des **Sopran-, Alt-, Tenor-** und **Bassschlüssels** den Umfang des Liniensystems nicht durch Hülfslinien zu vergrössern und sich die Grenzen aller vier Stimmen in folgender Art festzustellen und höchstens nur die Bassstimme dann noch um einen halben Ton in der Höhe zu erweitern.



duntur cum discordiis, ut nullatenus una distinguatur ab alia." etc. Eine ähnliche Musik muss auch **Henricus Corn. Agrippa ab Nettesheym** im Sinne gehabt haben, als er das Cap. XVII. (de Musica) seines Werkes: *De incertitudine et vanitate scientiarum declamatio invectiva* schrieb, in welchem es unter andern heisst: „non humanis vocibus, sed beluinis strepitibus cantillant, dum hinniunt discantum pueri, mugiunt alii tenorem, alii latrant contrapunctum etc." Sonderbar genug, dass Agrippa zu seiner Zeit (er wurde 1486 geboren) und bei seinen vielen Reisen die Kompositionen eines **Dufay**, **Ockenheim** und Andrer, die vor ihm lebten, nicht allgemeiner in Aufnahme fand; oder sollte es damals schon gewesen sein, wie es leider heute ist, wo durch seichte Modeartikel das vorhandene Gute zurückgesetzt und verdrängt wird?

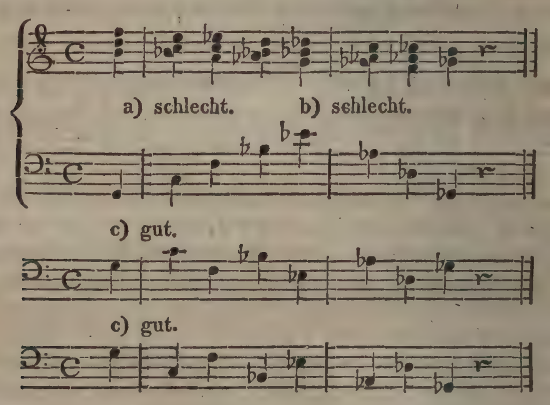
Die Bewegung einer Stimme von einem Ton zum andern wird durch das Wort Fortschreitung bezeichnet. —

In der Fortschreitung einer Stimme, die entweder stufenweise in halben oder ganzen Tönen, oder sprungweise, in Terzen, Quarten, Quinten u. s. w. stattfinden kann, hat man, besonders wenn sie für den Gesang bestimmt ist, vorzüglich auf folgende Punkte zu sehen.

a) Man vermeide, wenigstens so lange als man sich mit der praktischen Behandlung des Generalbasses beschäftigt, alle zu grossen Sprünge und suche vielmehr eine möglichst stufenweise Fortschreitung zu gewinnen.

b) Statt der übermässigen und verminderten Intervalle, die jedoch dann und wann auch vorkommen können, wähle man lieber grosse und kleine, überhaupt aber solche, deren beide Enden in einer und derselben Tonart liegen, also z. B. nie es-gis, oder b-dis und ähnliche.

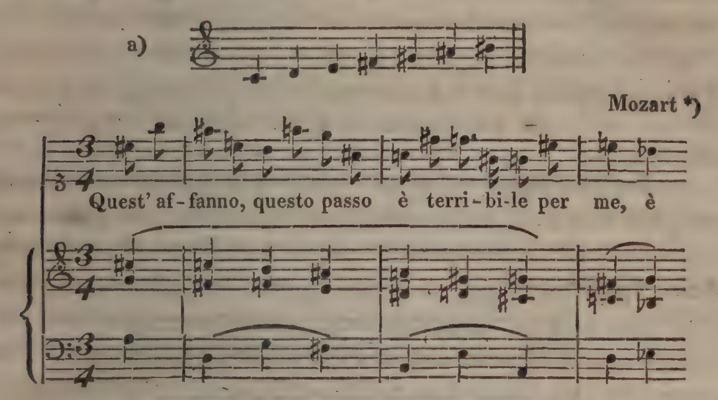
c) Man wechsle, namentlich wenn eine Stimme sprungweise von einem Ton zum nächsten fortschreitet, mit der Richtung der Stimme ab, und führe sie bald nach oben, bald nach unten; besonders nothwendig ist dies, wenn sich ohne diese Abwechselung der Richtung die Stimme in gleichen Intervallensprüngen fortbewegen würde. Anstatt also, wie in dem folgenden Beispiel bei a), nur durch Quarten aufwärts, oder, wie bei b), nur durch Quinten abwärts fortzuschreiten, führe man die Bassstimme wie bei c, wo sich Quarten und Quinten abwechselnd und in verschiedener Richtung folgen.



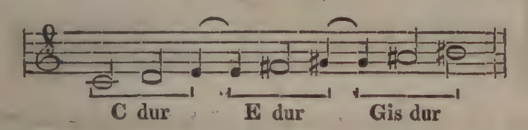
Mehrere Regeln aufzustellen, wäre auch hier überflüssig, weil das Urtheil bei der Stimmenführung hauptsächlich von einem angebornen Tonsinn abhängt, der deshalb auch immer zu Rathe gezogen wer-

den muss. Sehr zweckmässig ist es, die einzelnen Stimmen singend zu verfolgen und danach seine Massregeln in der Fortschreitung derselben zu nehmen.

Wie wenig in diesen Fällen selbst die allgemeinsten Regeln helfen, mögen folgende Beispiele beweisen.



Bei a) ist allerdings nur eine stufenweise Fortschreitung von einem Ton zum nächstfolgenden, und dennoch ist diese Tonreihe, selbst für einen schon geübteren Sänger, nicht leicht rein zu singen, weil sie, im Ganzen betrachtet, keine bestimmte Tonart zu erkennen giebt. Ein Sänger, der zugleich in der Harmonie geübt und fest ist, wird diese Tonreihe als aus drei verschiedenen Tonarten zusammengesetzt ansehen, und den ersten Ton (**c**), den dritten (**e**) und wieder den fünften Ton (**gis**) als Grundton einer neuen Durtonart annehmen, so dass die jedesmalige grosse Terz dieser Töne wieder Grundton der folgenden Tonart wird; z. B.



Bei b) ist das Treffen der sprungweisen Fortschreitung durch falsche Quinten, übermässige Quarten u. s. w., die in ältern Zeiten (als ein sogenanntes melodisches mi fa) streng verboten war, durch die

*) Vergl. *Dizionario e Bibliografia della Musica* von Dr. Lichtententhal. Mailand 1826. Unter den Notenbeispielen, welche zum Lex. gehören, Nr. 139.

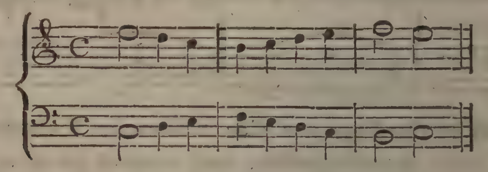
Art der Begleitung sehr unterstützt, die in neuerer Zeit ganz gewöhnlich geworden ist. Wahrscheinlich hat sich *Mozart*, der Sicherheit des Sängers vertrauend, hier durch den Text veranlasst gefühlt den *terribile passo* auf diese Weise melodisch darzustellen.

§. 5.

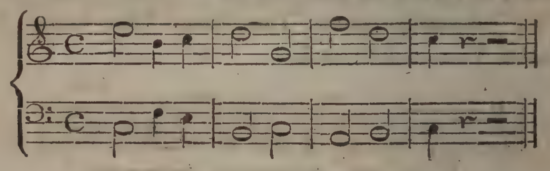
Ueber die verschiedenen Bewegungen einer Stimme im Vergleich zu einer andern.

Die Bewegung einer Stimme zeigt sich in Rücksicht auf eine andere gleichzeitige in dreifacher Verschiedenheit.

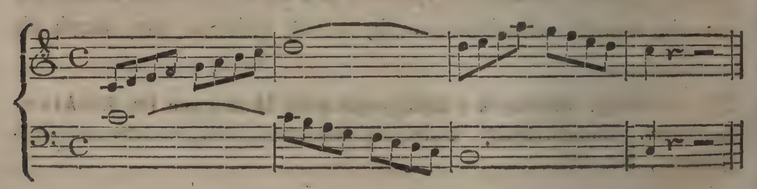
1) Kann eine Stimme aufwärts schreiten, während die andere abwärts schreitet; z. B.



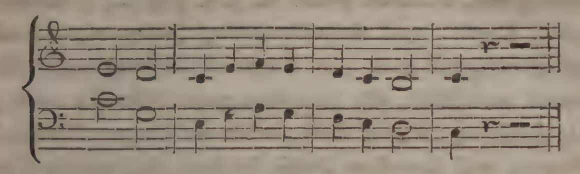
Diese Art der Bewegung heisst die Gegenbewegung (motus contrarius). Es ist nicht durchaus nöthig, dass die Stimmen, wie in dem eben angeführten Beispiel immer stufenweise schreiten, sondern die Gegenbewegung kann zwischen zwei Stimmen stattfinden, die sprungweise, oder bald stufenweise, bald sprungweise sich nähern und wieder von einander entfernen; z. B.



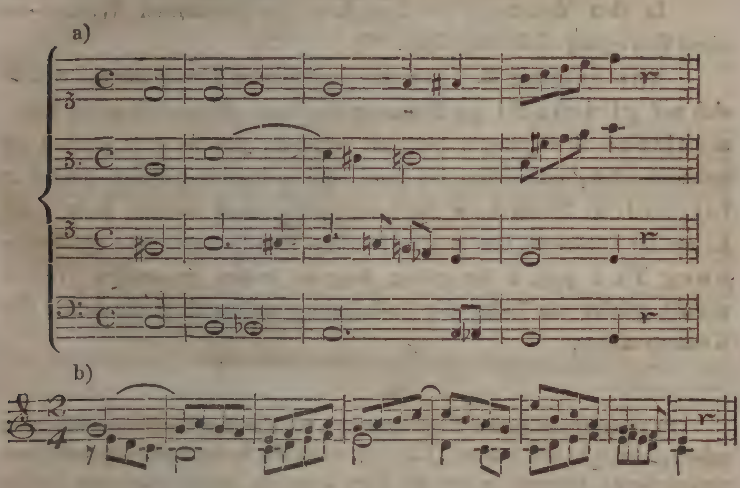
2) Wenn eine Stimme auf- oder abwärts schreitet, während die andere in einerlei Tonhöhe bleibt, so heisst diese Bewegung die Seitenbewegung (motus obliquus).



3) Wenn endlich beide Stimmen zugleich auf- oder abwärts schreiten, so entsteht die gleiche Bewegung (motus rectus s. aequalis); z. B.

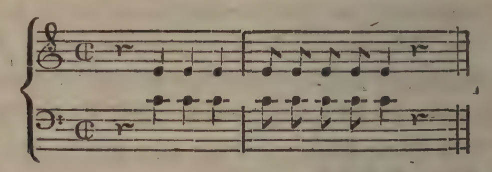


In jedem der obigen Beispiele zur Erklärung der drei verschiedenen Bewegungen ist nur eine derselben beobachtet; es können jedoch unter zwei Stimmen die Bewegungen abwechseln, wobei dann wieder eine, wie bei a) z. B. die Gegenbewegung zwischen der Ober- und Unterstimme, die vorherrschende ist, oder wo sie so mit einander abwechseln, dass, auch im Ganzen genommen, keine besonders hervortritt, wie z. B. bei b).



Anmerkung. 1. Das Wort Bewegung bezieht sich in den unter 1) 2) und 3) angeführten Fällen auf das Steigen oder Fallen einer Stimme im Vergleich zu einer andern, und in dieser Bedeutung kann auch nur von Gegen-, Seiten- oder gleicher Bewegung verschiedener gleichzeitiger Stimmen die Rede sein. Eine ganz andre Art der Bewegung, bei welcher aber kein Fortschreiten der Stimme durch verschiedene Töne stattfindet, wird hier nicht als vierte Art der Bewegung zweier Stimmen angenommen, und nur

deshalb angeführt, weil ein anerkannter Theoretiker von Ruf sie in seinem Lehrbuche anführt, und daher leicht zu Missverständnissen veranlassen kann. Man vergleiche *Marpurg's Traité de la Fugue et du Contrepoint, à Berlin* 1756. 4. P. I. pag. 3.,*) wo neben der *Gleichen-, Gegen-* und *Seitenbewegung* (*mouvement semblable, contraire et oblique*) noch eine *Parallelbewegung* aufgestellt wird (*mouvement parallèle*), *die zwischen zwei Stimmen statt findet, wenn sie beide zu gleicher Zeit, während einiger Taktheile oder auch länger, auf derselben Stufe bleiben*, also wie in folgendem Beispiel:



In den deutschen Ausgaben des genannten Werkes ist diese Bewegung nicht angeführt. **)

Anmerkung 2. Die drei angeführten Bewegungen, welche sich auf gleichzeitige Stimmen beziehen, können allenfalls harmonische Bewegungen genannt werden, um sie von solchen zu unterscheiden, auf welche bei zwei oder mehreren nacheinander folgenden Stimmen Rücksicht genommen werden kann; die Lehre der letzteren, der melodischen Bewegungen (wie sie *Marpurg* Th. I. pag. 5 der ersten Ausgabe seines genannten Werkes nennt), gehört zur Lehre der Nachahmung und somit in die Lehre des Kontrapunktes.

---

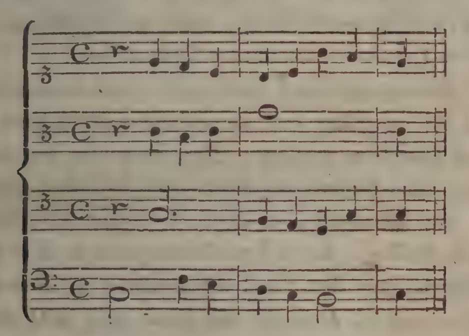
*) Diese französische Uebersetzung, welche der Verfasser selbst von seiner, zuerst in den Jahren 1753—54 zu Berlin in deutscher Sprache herausgegebenen *Abhandlung von der Fuge* besorgte, enthält eine zwar kleine, aber interessante geschichtliche Abhandlung, *Histoire abrégée du Contrepoint et de la Fugue*, welche sich weder in der angeführteu deutschen Ausgabe, noch in der neuern (*Leipzig* 1806 in 4.) befindet.

**) Man findet sie aber auch pag. 21 der *Kurzen Musiklehre von G. F. Lingke* (*Leipzig* 1779 in 4.), wo sie die gleichbleibende Bewegung (*motus parallelus*, it. *Mansio*) genannt wird.

§. 6.

Regeln, die bei der harmonischen Fortschreitung mehrerer Stimmen zu beobachten sind.

1) Jede einzelne Stimme muss ihrer Lage nach immer dieselbe bleiben, d. h. die Bassstimme darf nicht über den Tenor fortschreiten, der Tenor nicht über den Alt u. s. w. Es können allerdings einzelne Fälle vorkommen, wo sich die Stimmen durchkreuzen; solche Fälle sind dann als Ausnahmen von der allgemeinen Regel anzusehen; z. B.

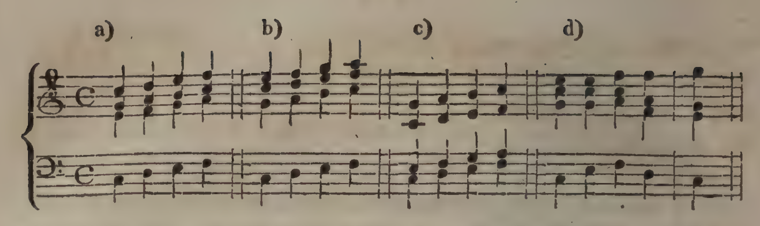


Im zweiten Takt liegt der Diskant theilweise tiefer als der Alt. Eine solche Ausnahme von der Regel ist nun aber nicht so weit auszudehnen, dass man z. B. Alt- und Bassstimme sich einander durchkreuzen lässt.

2) Man halte die verschiedenen Stimmen in solcher Entfernung von einander, dass sich jede frei bewegen kann und ohne eine andere zu durchkreuzen. Besonders vermeide man ein zu häufiges Zusammentreffen zweier Stimmen auf einerlei Tonhöhe; denn hierdurch verliert z. B. ein vierstimmiger Satz den Charakter der Vierstimmigkeit, was besonders dann der Fall ist, wenn das Zusammentreffen auf mehreren guten Takttheilen hinter einander folgt.

Andere Regeln, die sich hierauf beziehen, werden später bei der Lehre von den Vorhalten gegeben.

3) Man vermeide in der Fortschreitung zweier Stimmen die unmittelbare Folge vollkommener Consonanzen gleicher Art bei gleicher Bewegung; mit andern Worten: man vermeide bei gleicher Bewegung der Stimmen eine unmittelbare Folge von reinen Quinten und von reinen Octaven, z. B.



In allen diesen Beispielen sind fehlerhafte Fortschreitungen aufzufinden; bei a) schreitet nemlich die Oberstimme mit dem Bass in Octaven, der Bass mit der zweiten Stimme (von oben gezählt) in Quinten fort; bei b) c) und d) findet sich das Verhältniss der fortschreitenden Quinten und Octaven, unter andern Stimmen, deren Bezeichnung dem Lernenden überlassen bleiben kann.

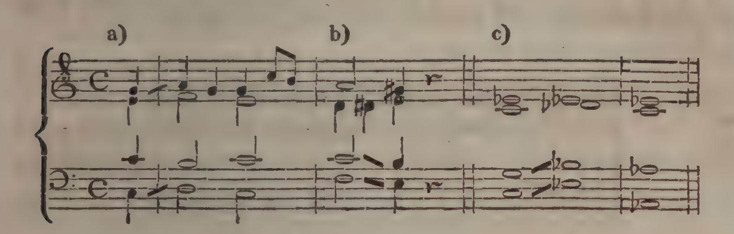
Ueber den eigentlichen Grund des Verbots der angezeigten Fortschreitungen ist von jeher und bis auf die neueste Zeit sehr viel geschrieben und gestritten worden. Abgesehen von den einzelnen Stellen, die über diese Materie an ihrem Orte in Lehrbüchern des Kontrapunktes, der Harmonie, u. dergl. vorkommen, giebt es eigene Abhandlungen darüber, deren Verzeichniss man in *Forkel's Litteratur der Musik* pag. 341, und vollständiger in *Becker's Syst. chron. Darstellung d. Literatur der Mus.* pag. 400 findet.

Ein Hauptgrund des Verbots der Quintenparallelen (so nennt sie *Gottfried Weber* in seiner *Theorie der Tonsetzkunst*) soll darin liegen, dass sie eine Ungewissheit in der Modulation verursachen. Der Erste, welcher diese später oft nachgesprochene Meinung aufstellte, war der Mathematiker *Christianus Hugenius.* *) Vergl. *Forkel's Allg. Litt. d. Mus.* pag. 250. Da sein unten angeführtes Werk nicht zur Einsicht vorliegt, so muss dahingestellt bleiben, ob überhaupt oder mit welchen Gründen der gelehrte Mathematiker seine Behauptung unterstützt. Einige andere Aeusserungen von ihm in Bezug auf Musik sind indessen von der Art, dass sie nicht viel Zutrauen zu seinen musikalischen Elaborationen einflössen; so sagt er: „dass auch Musik auf den andern Planeten sey, die aber von der unsrigen verschieden sein könne“ — ferner: „dass die Einwohner anderer Planeten die Ursache, warum wir unsere Intervalle temperiren müssen, wahrscheinlich besser wissen als wir.“

---

*) *Hugenius* lebte und starb im XVII. Jahrh. im Haag. Sein hierher bezügliches Werk führt den Titel: *Cosmotheoros, sive de terris coelestibus, earumque ornatu, conjecturae. Hagae-Comitum,* 1698. 4.

Der angeführte Grund des *Hugenius* ist durchaus nicht allgemein aufzustellen, weil in einem mehr als zweistimmigen Satze, wie in dem folgenden Beispiel, durch Quintenparallen keine Ungewissheit der Modulation verursacht wird.



Bei a) ist durch die Quintenparallele zwischen Bass und Oberstimme keine Ungewissheit in der Modulation herbeigeführt; die beiden ersten Akkorde gehören als Hauptakkorde zu C dur; eben so wenig ist die Modulation bei c) unbestimmt. Bei b) findet sich zwischen der Bass- und nächstgelegenen höhern Stimme eine Quintenparallele, die hier angebracht ist, um beiläufig zu erwähnen, dass diese durch Auflösung des übermässigen Sextenakkords entstehenden Quinten von einigen Theoretikern, unter andern von Catel (in seinem *Traité d'Harmonie*, Leipzig bei Peters, pag. 54. Anm. 2.) gradezu für erlaubt erklärt werden, wenn sie nur nicht in den äussersten Stimmen vorkommen.

Es würde ganz überflüssig sein, alle ähnlichen Gründe für das Verbot der Quintenparallelen aufzustellen und ihre Haltbarkeit zu untersuchen. Es muss dem Lernenden genug sein, dass die anerkanntesten Meister die Vermeidung dieser Parallelen immer berücksichtigt haben, dass der Regel also eine allgemeine Kunstobservanz zum Grunde liegt. Wenn nun auch hier oder dort in Meisterwerken einmal verbotene Quinten vorkommen, so dürfen solche Ausnahmen von der allgemeinen Regel nicht so angesehen werden, als gebe die Autorität eines *Bach*, *Mozart*, *Haydn* u. s. w. dem Lernenden die Befugniss, ganz nach Belieben von der Regel abzuweichen und verbotene Quinten zu machen. Zu solchen Versuchen lasse er sich nicht eher verleiten, als bis er überhaupt wie einer der genannten Meister schreiben kann, und dann wird er es schon unterlassen, die auffallenden und seltenen Ausnahmen von der Regel nachzuahmen. Unter keiner Bedingung aber darf man sich auf die Beispiele solcher Komponisten be-

rufen wollen, deren Autorität nur eine eingebildete, keine allgemein anerkannte ist. *)

Das Verbot der Quintenparallelen erstreckt sich nicht nur auf solche Quinten, die sich unmittelbar einander folgen, sondern auch auf diejenigen, die von einander durch kleine Pausen getrennt sind; z. B.



In der Lehre des Kontrapunktes werden noch andere Quintenparallelen angezeigt werden, die ebenfalls zu den verbotenen gehören.

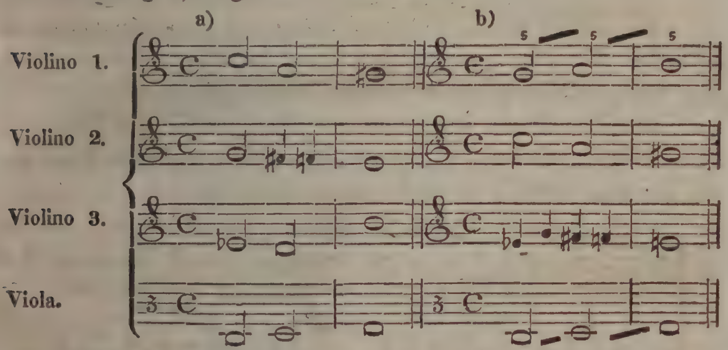
Vor allen Dingen ist zu bemerken, dass sehr viel von der Klangfarbe abhängt, welche Quinten zu vermeiden sind, und welche nicht. Es kann z. B. auf einem Pianoforte eine solche verbotene Fortschrei-

---

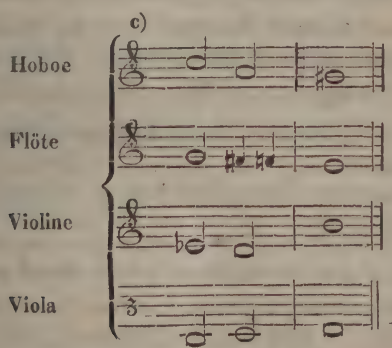
*) Solche Komponisten kennen entweder die Regeln nicht, oder sie sind zu ungeschickt, um sich in den Grenzen der Regeln bewegen zu können, oder endlich, sie sind unverschämt genug, ihr grundloses Abweichen von der Regel für ein mit ihrer Stellung verbundenes Vorrecht oder gar für eine Genialität ausgeben zu wollen. Diese Bemerkung macht schon *Zarlino: Istituzioni armoniche.* P. III. cap. 29, wo er über die Vermeidung verbotener Parallelen spricht: *Non si dee haver riguardo, che alcuni habbiano voluto fare il contrario, più presto per presuntione, che per ragione alcuna, che loro habbiano havuto; come vediamo nelle loro Compositioni; Conciosiache non si deve imitar coloro, che fanno sfacciatamente contro li buoni costumi e buoni precetti di un' Arte e di una Scienza, senza renderne ragione alcuna; ma dobbiamo imitar quelli, che sono stati osservatori dei buoni precetti, ed accostarsi a loro ed abbracciarli come buoni Maestri; lasciando sempre il tristo, e pigliando il buono, etc.*

Allerdings kann mitunter eine Ausnahme von der Regel stattfinden, und die Geschicklichkeit, womit solche Ausnahmen angebracht werden, zeugt oft von einem sehr feinen Geschmack; selbst die strengsten Theoretiker gestatten Ausnahmen; unter andern sagt schon *Berardi* in seinem Werke: *Il Perchè Musicale overo Staffetta armonica* (in Bologna, 1693. 4. pag. 29.) vom *Cifra*, einem Schüler des *Nanino* und *Palestrina*, also der strengen römischen Schule: *Soleva dire, che amava più tosto di lasciar correre le due quinte in un passo da Maestro, che salvarle con pregiudizio della tessitura.*

tung gar nicht ganz unangenehm klingen, die, wenn sie auf andern und namentlich auf solchen Instrumenten vorgetragen wird, welche in ihrer Klangfarbe sich ganz von einander unterscheiden, einen widerlichen Effekt macht. Dann kommt sehr viel darauf an, ob die Quintenparallelen von hervorstechenden und gellenden Stimmen, oder von gedeckteren, und überhaupt genommen von Mittelstimmen ausgeführt werden. Im Allgemeinen gilt daher auch die Regel, die äusseren Stimmen, welche besonders hervortreten, von allen verbotenen Fortschreitungen möglichst rein zu halten. Wie vielen Einfluss die Klangfarbe ausübt, davon kann folgendes Beispiel einen Beweis geben, welches, obgleich darin, wie bei Fig. a) fürs Auge keine Quintenparallelen zu bemerken sind, dennoch dergleichen enthält, wie sie sich bei Fig. b) zeigen:



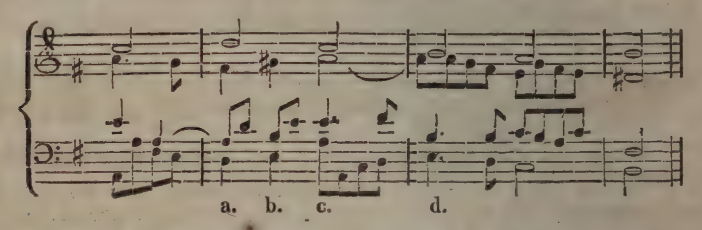
Wenn nun aber das Beispiel bei a) auf Instrumenten ausgeführt wird, welche ganz verschiedene Klangfarben haben, wie bei Fig. c) so sind die bei b) angezeigten Quintenparallelen weniger vorherrschend und machen deshalb auch einen weniger unangenehmen Eindruck auf das Gehör.



Das sicherste Mittel, um verbotene Quintenparallelen zu vermeiden, liegt natürlich in der Vermeidung der gleichen Bewegung; denn wo diese nicht stattfindet, kann auch keine Parallele stattfinden. — Man darf sich aber nicht verleiten lassen, eine Fortschreitung wie die folgende zu häufig anzubringen und sie deswegen für gut zu halten, weil keine verbotenen Parallelen darin sind.



Ein anderes Mittel, verbotene Quinten zu vermeiden, führt unter andern *Kirnberger* in seiner *Kunst des reinen Satzes*, Th. I. pag. 150 an; hier heisst es nemlich: *man kann mehrere Quinten nach einander setzen, wenn man von den Quinten vier Töne aufwärts steiget, fürnemlich, wenn diese Quinten in dem Tenor gegen den Bass stehen, wie in folgendem Beispiele:*



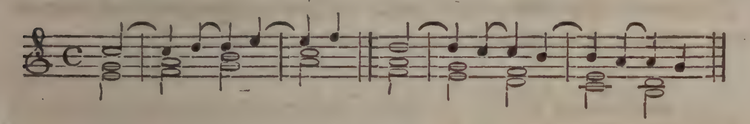
Hier sieht man bei a) b) u. c) Quinten; da bei a) die Quinte vom Bass um vier Töne steigt, so erlaubet dieses die folgende Quinte bei b) und da auch diese um vier Töne steiget, so wird die folgende bei c) erlaubt. Bei d) ist wieder eine, welche durch die durchgehenden Bassnoten kann entschuldigt werden.

Der Fall bei d) gehört nicht hierher, und es bedarf diese Quinte gar keiner Entschuldigung, oder man müsste sie denn deshalb für verboten erklären wollen, weil hier eine Folge von reinen Quinten auf guten Takttheilen stattfindet.

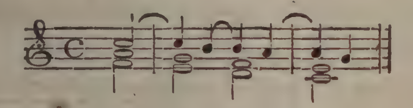
Jedoch (heisst es weiterhin) *obgleich durch solche Quartensprünge die verbothenen Quinten u. s. w. im vierstimmigen Satz erträglich werden, so thut man doch besser, wenn man sich auch*

davor hütet; denn, hätte Kirnberger hinzusetzen können, wenn man die beiden untern Stimmen auf solchen Instrumenten ausführen lässt, die einen mehr hervortretenden Ton haben, als diejenigen, auf welchen die Oberstimmen vorgetragen werden, so hört man das Widrige der Quintenfolge sehr deutlich, zu welcher durch das nachschlagende Achtel, welches die Octave des Basstons ist, noch eine Art von Octavenparallelen hinzukommt.

Unterbrochene Quintenparallelen, in welchen jede Quinte als Vorhalt einer andern Note des Akkords erscheint, kommen häufig zur Anwendung:



dagegen sind aber solche, in welcher die Quinte verzögert wird, immer zu vermeiden, z. B.



Ausser den verbotenen Quinten sind nun noch besonders auch die verbotenen Octavenparallelen in einer Folge von Akkorden zu erwähnen. Das Verbot derselben bezieht sich aber nur auf solche, zwischen welchen noch eine oder mehrere Stimmen, wie bei Fig. (a liegen; wo also dies nicht der Fall ist, sind sie erlaubt und heissen Verdoppelungen; Fig. b)



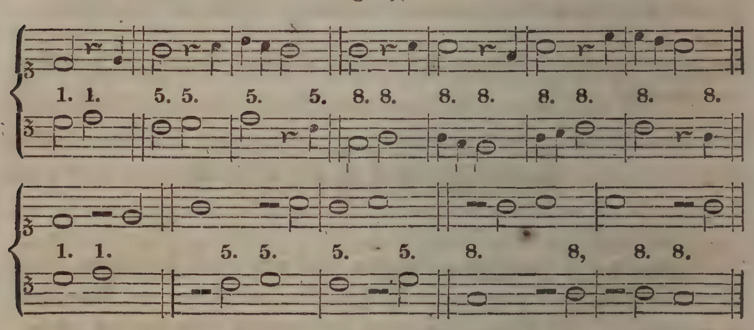
Von solchen Octavenparallelen, die

1) in einem mehrstimmigen Satz dazu dienen, irgend eine Melodie hervorzuheben, und die durchaus nicht verboten sind, wenn auch andere Stimmen dazwischen liegen, und

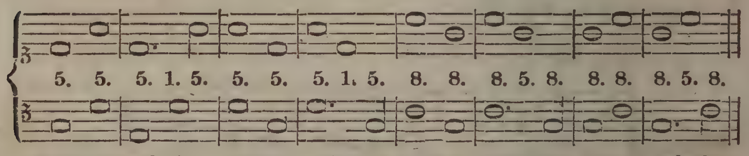
2) z. B. in Claviersachen zur Verstärkung der Tonmasse vorkommen und zwar ebenfalls mit dazwischen liegenden Stimmen, ist hier nicht die Rede, weil beide Arten nicht in die Lehre der Harmonie gehören und deshalb auch an einem andern Orte besprochen werden müssen.

Anstatt diesen Gegenstand, nemlich das angeführte Verbot der Quinten und Octaven, wozu die älteren Theoretiker noch das Verbot mehrerer unmittelbar nach einander folgender Einklänge (Unisoni) rechneten, noch weiter auszudehnen, und durch zu viele Regeln dem Lernenden die Sache zu erschweren, mögen statt weiterer Regeln lieber noch einige Beispiele folgen, die, mit Aufmerksamkeit betrachtet, ihren sichern Nutzen bringen werden.

Verbotene Stimmenführung. *)



Mittel, eine verbotene Stimmenführung zu verbessern, ohne die Stimmen in der Gegenbewegung fortschreiten zu lassen.



verboten. erlaubt. verbot. erlaubt. verbot. erlaubt. verbot. erlaubt.

---

*) Diese Beispiele sind aus folgendem Werke entlehnt: *Il Musico Testore del P. Bac. Zaccaria Tevo.* M. C. Venezia, 1706. 4. (pag. 146 u. ff.)

1. 1. 1. 5. 1. 1. 1. 1. 5. 1. 1. 5. 1. 1. 5. 1.

verboten. erlaubt. verboten. erlaubt. erlaubt. erlaubt.

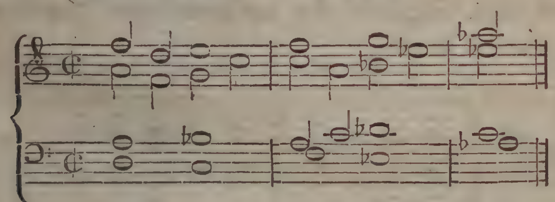
5. 5. 5. 3. 5. 5. 5. 5. 3. 5. 5. 3. 5. 5. 3. 5.

verboten. erlaubt. verboten. erlaubt. erlaubt. erlaubt.

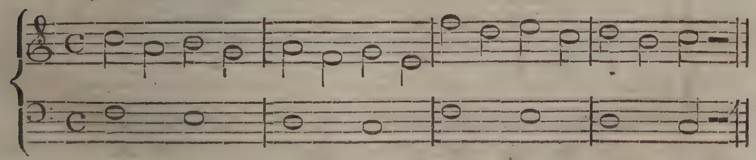
8. 8. 8. 10. 8. 8. 8. 8. 10. 8. 8. 10. 8. 8. 10. 8.

verboten. erlaubt. verboten. erlaubt. erlaubt. erlaubt.

Die in diesen Beispielen als erlaubt angezeigten Fälle sind in den äusseren Stimmen dennoch möglichst zu vermeiden und können besser in den Mittelstimmen, oder zwischen einer äusseren und einer Mittelstimme, wie in folgendem Beispiel zwischen der Bass- und der zweiten Stimme (von oben) stattfinden.

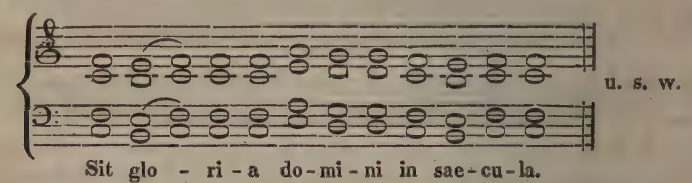


Ferner ist noch zu bemerken, dass diese Fälle nur vereinzelt vorkommen können, nicht aber durch eine Anzahl von mehreren Takten unmittelbar hinter einander angebracht werden dürfen, und dass eine Stimmenführung wie die folgende also nicht anzuempfehlen ist.

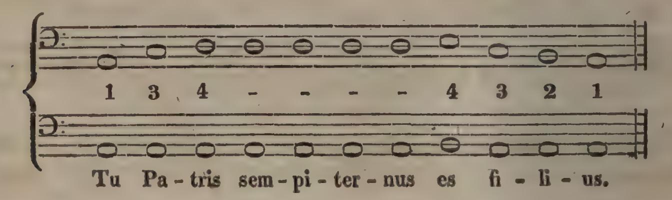


Der Grund, warum Quinten- und Octavenparallelen mehr als andre Parallelen, die nicht weniger schlecht klingen, und von denen weiter unten die Rede sein wird, besprochen und verboten sind, lässt sich wohl am leichtesten auffinden, wenn man in der Geschichte der Musik bis auf die ersten Versuche der harmonischen Vereinigung verschiedener Stimmen zurückgeht, und zu diesem Zweck von den bis jetzt als die ältesten bekannten musikalischen Schriftstellern diejenigen zu Rathe zieht, deren praktische Versuche uns aufbewahrt worden sind. Zu diesen Schriftstellern gehören vorzugsweise die beiden folgenden: H u c b a l d u s (ein Mönch aus St. Amand in Flandern; in der Literaturgeschichte auch unter dem Namen M o n a c h u s E l n o n e n s i s bekannt) und G u i d o von A r e z z o. (Vergl. pag. 9 u. 22.)

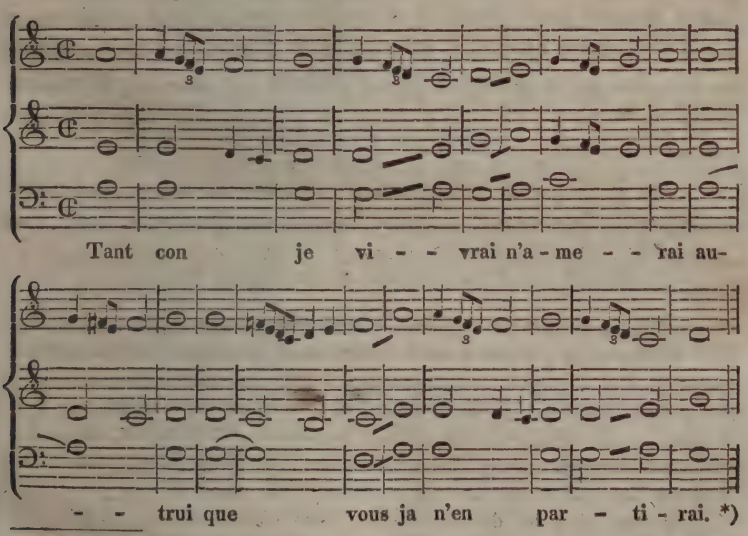
Beide erklären die Quarte, Quinte und Octave für Consonanzen, ohne dabei Rücksicht zu nehmen auf Terzen und Sexten. Es ist also kein Wunder, wenn ihre praktischen Versuche, mehrere Stimmen harmonisch mit einander zu vereinigen, zu Resultaten führten, die mit Ausnahmen von Secunden und Septimenparallelen für's Ohr nicht schlechter hätten erdacht werden können, und daher ist auch anzunehmen, dass ihre überlieferten Beispiele, die, wie beifolgend in Noten angegeben ist, in Quarten-, Quinten- und Octavenparallelen bestehen, nur auf dem Papier zum Vorschein gekommen sind, nirgends aber zur praktischen Ausführung der Sänger gelangen konnten.



Ausser diesen vierstimmigen Versuchen machten sie auch z w e i s t i m m i g e, in welchen, jedoch nur sparsam, Terzen vorkamen, z. B.



Andre Proben einer harmonischen Verbindung verschiedener Stimmen sind bis jetzt aus jener Periode der Kunst noch nicht vorgezeigt worden. Man musste aber bald durch praktische Versuche aufmerksam geworden sein, dass durch Zusammenstellung anderer Intervalle ein bei weitem angenehmerer Zusammenklang verschiedener Stimmen hervorgebracht werden könne. In Folge solcher praktischen Versuche, welche der Theorie immer vorangehen müssen, konnten Marchettus von Padua *und* Johann de Muris, *zwei Theoretiker, welche im Anfange des XIV. Jahrh. blühten, das* Verbot *der* Quinten- und Octavenparallelen aufstellen; *dagegen bereicherten sie die Theorie mit Anweisungen über den Gebrauch der Dissonanzen, die sie im stufenweisen regelmässigen Durchgange erlaubten. Das angeführte Verbot mochte den Schülern wohl um so schärfer eingeprägt werden, weil die Praktiker bis gegen das Ende des XIII. Jahrhunderts sich wahrscheinlich immer noch nicht ganz von den Quinten- und Octavenparallelen lossagen konnten, wie unter andern aus der hier beigefügten französischen Chanson des* Adam de la Hale *hervorgeht, die bis jetzt, beiläufig erwähnt, als das älteste mehrstimmige Tonstück dieser Art bekannt ist und gegen das Jahr* 1280 *komponirt wurde.*



*) Dies Musikstück ist zuerst von Herrn *Fétis* in seiner *Revue musicale vom Februar* 1827 (pag. 8 u. 9) in der Originalschrift und in mo-

In einem, ebenfalls aus jener oder aus einer etwas spätern Zeit, uns aufbewahrten Ueberbleibsel mehrstimmigen Gesanges, welches Kalkbrenner *(in seiner Histoire de la Musique, Paris* 1802) *in den Originalnoten, und* Kiesewetter *(in seiner Gesch. unsrer heutigen Mus.) auch in einer Uebersetzung mittheilt, ist ebenfalls nicht frei von fehlerhaften Octaven und Quinten.**) *Die Vermuthung, dass das Quinten- und Octavenverbot als eins der vornehmsten recht hervorgehoben und den Schülern förmlich eingetrichtert wurde, rechtfertigt sich unter diesen Umständen. Wie mancher alte und ehrwürdige Präceptor mag nicht in ganz guter Meinung seinen Untergebenen anbefohlen haben, gar keine Quinten- und Octavenfortschreitungen zu machen? Und wer weiss, ob nicht selbst die geringste Contravenienz hat schwer gebüsst werden müssen? In den einzelnen und wenigen Sachen, die uns aus der Periode zwischen* Adam de la Hale *und* Dufay, *der hundert Jahre später als jener lebte, erhalten sind, findet man, wenn man sie in chronologischer Folge durchsieht und mit einander vergleicht, eine immer mehr und mehr gewähltere Stimmenführung mit Vermeidung der verbotenen Parallelen. Dieser Umstand mag die Theoretiker späterer Zeit um so mehr veranlasst haben, das alte Verbot immer wieder von Neuem einzuschärfen, und mancher Pedant mag sich schon damals gross gedünkt haben, in irgend einer Komposition nach verbotenen Quinten, Octaven und Einklängen umherstöbern zu können, bis er glücklich genug gewesen ist, hier und dort einen Fund zu machen, der ihm Gelegenheit gegeben hat, sein pro oder contra auszusprechen.*

Es ist in der That auffallend, dass nur die angeführten Parallelen ein Gegenstand so vieler Kontroversen geworden sind, und dass andre, von denen im nächsten §. die Rede sein wird, weit we-

---

dernen Noten mitgetheilt worden. Interessant ist gewiss die Bemerkung, dass *Adam de la Hale* auch der erste Komponist einer komischen Oper (wenn man es so nennen will) genannt wird, wovon sich Manuscripte in der königl. Bibliothek in Paris finden, nach welchen im J. 1822, zur Vertheilung an die Mitglieder der Pariser Société des Bibliophiles, diese Gesellschaft fünfundzwanzig Exemplare abdrucken liess. (100 Seiten in 8.) Weitere Nachrichten hierüber giebt Herr *Fétis* am a. O.

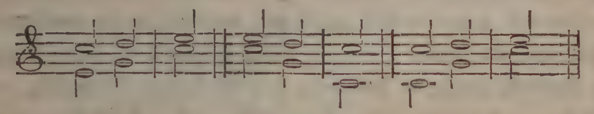
*) Nach Angabe des Herrn *Fétis* hat *Kalkbrenner* in seiner Mittheilung das Original sehr verstümmelt. Vgl. *Biographie universelle etc.* Band V. pag. 292.

niger besprochen wurden, die unter Umständen nicht weniger unangenehm in's Gehör fallen.

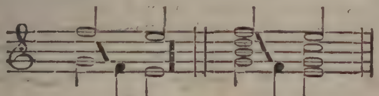
Die bisher besprochenen Octaven- und Quintenparallelen werden auch offenbare Octaven und Quinten genannt und zwar im Gegensatze der sogenannten verdeckten Octaven und Quinten. Letztere entstehen, wenn zwei Stimmen bei gleicher Bewegung in eine vollkommene Consonanz, also in eine reine Quinte oder reine Octave schreiten; aufzufinden sind sie, wenn man den melodischen Sprung, welcher in einer oder in beiden Stimmen stattfindet, mit stufenweise fortschreitenden Noten ausfüllt, wie es in dem folgenden Beispiel durch Viertelnoten geschehen ist.



Das Verbot der verdeckten Quinten und Octaven bezieht sich nur auf die äussersten Stimmen, und selbst in diesen können sowohl im zwei- als im mehrstimmigen Satze manche vorkommen; z. B.

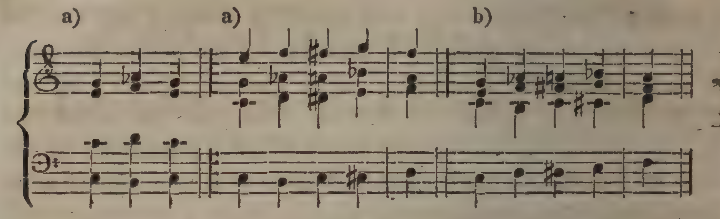


Aeltere Theoretiker, unter andern *Lorenzo Penna* (vergl. dessen *Primi Albori musicali, in Bologna*, 1684. 4. Lib. II. pag. 58.) schränken die Freiheit, verdeckte Octaven in den äusseren Stimmen anzubringen, auf solche Fälle ein, wo die eine Stimme stufenweise, die andre sprungweise fortschreitet, wie dies in dem eben angeführten Beispiel der Fall ist. Aber auch unter dieser Bedingung können verdeckte Octaven vorkommen, die man bei guten Meistern nicht antrifft, und die sowohl im zwei-als im mehrstimmigen Satz zwischen den äusseren Stimmen immer zu vermeiden sind; z. B.



Das Verbot der offenbaren und verdeckten Quinten und Octaven bezieht sich nur auf eine Folge reiner Quinten und reiner Octaven und ist daher nicht auf die Folge speciell verschiedener Quinten auszudehnen; es können also Quinten verschiedener Art unmittelbar

hinter einander bei gleicher Bewegung folgen, z. B. auf eine reine Quinte eine falsche und umgekehrt, wie in dem folgenden Beispiel bei a); ferner können mehrere falsche Quinten hinter einander vorkommen, wie bei b)

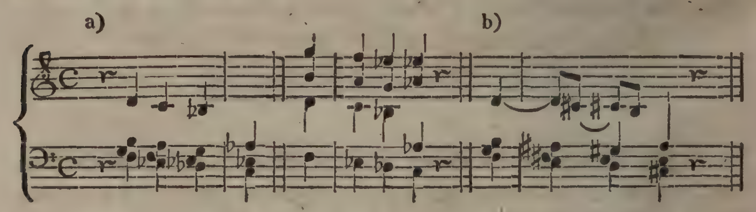


§. 7.

Ueber Secunden-, Terzen-, Quarten-, Sexten- und Septimenparallelen.

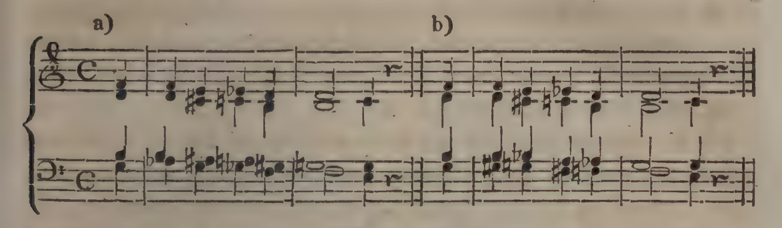
A. Secundenparallelen.

Diejenigen Secundenparallelen, in welchen nur grosse Secunden einander folgen, machen, wenn die Harmonieen nicht durch längere Pausen von einander getrennt werden, einen unangenehmen Eindruck und sind daher zwischen allen Stimmen zu vermeiden. Bei diesen Fortschreitungen hat man jedoch immer Rücksicht auf die Klangfarbe zu nehmen, um sich nicht zu solchen Fehlern verleiten zu lassen, die gar leicht entstehen, wenn man eine Folge von Akkorden, die auf einem Pianoforte erträglich klingt, auch für Singstimmen oder verschiedene Instrumente setzen will, deren Klangfarbe man nicht kennt. So wird z. B. manches musikalisch gebildete Ohr die beiden folgenden Beispiele auf dem Pianoforte dulden, die, auf verschiedenen Instrumenten ausgeführt, selbst ein gewöhnliches missbilligt, wenn es auch nichts von den darin vorkommenden Quinten erfährt, die bei a) und b) aufzufinden sind:

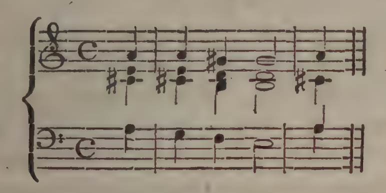


Eine parallele Folge von übermässigen Secunden kann statt finden, weil bei dieser das Gehör geneigt ist, statt der übermässigen

Secunden, kleine Terzen und daher das folgende Beispiel bei a) so zu hören, als wäre es wie bei b) geschrieben.



Eine Parallele von lauter kleinen Secunden ist immer unzulässig, hingegen kann allenfalls auf eine grosse eine übermässige Secunde folgen.

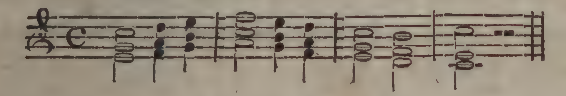


B. Terzenparallelen.

Terzenparallelen sind unter Umständen, unter welchen durch sie ein sogenannter unharmonischer Querstand entsteht, in den äusseren Stimmen zu vermeiden. Weil dieser Querstand auch noch durch anderweitige Stimmenführung hervorgebracht werden kann, so wird er im nächsten §. besonders abgehandelt, in welchem dann auch zugleich über die Terzenparallelen das Nöthige angeführt werden wird.

C. Quartenparallelen.

Wenn mit der tiefsten Stimme der Quartenparallelen eine dritte Stimme unterwärts in Terzenparallelen fortschreitet und zwar in enger Harmonie, so sind die Quartenparallelen zulässig; z. B.



Die enge Harmonie bezieht sich nur auf die beiden untersten Stimmen; die Oberstimme kann weiter von dieser entfernt sein, als in dem eben angeführten Beispiel es der Fall ist. (Ueber solche Quartenfolgen im drei- und vierstimmigen Satze wird ausführlicher bei

der praktischen Behandlung einer Folge von Sextenakkorden gesprochen.)

D. Sextenparallelen.

Diejenigen Sextenparallelen, welche zu vermeiden sind, werden im folgenden §. besprochen.

E. Septimenparallelen.

In Septimenparallelen können nur verminderte Septimen angebracht werden; diese kommen auch nicht selten zur Anwendung, und meistens wie in folgendem Beispiel, zugleich mit Parallelen, die aus falschen Quinten und kleinen Terzen bestehen, durch welche zusammen eine unmittelbare Folge von verminderten Septimenakkorden entsteht.



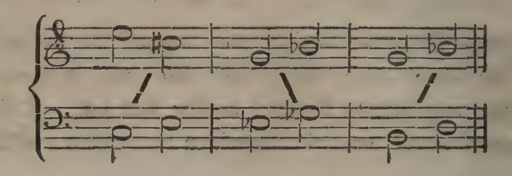
§. 8.

Ueber den unharmonischen Querstand.
(Relatio non harmonica.)

Eine ältere Regel schreibt vor, den sogenannten unharmonischen Querstand oder die Relatio non harmonica im zweistimmigen Satze durchaus, im mehrstimmigen in den äusseren Stimmen zu vermeiden.

Zum Verständniss dieser Regel ist es nöthig, das Entstehen des unharmonischen Querstandes nachzuweisen und die Bedeutung desselben festzustellen; dann kann die Untersuchung folgen, in wie weit die ältere Regel noch zur Anwendung kommt.

Unharmonische Querstände entstehen, wenn in der Fortschreitung zweier Stimmen eine Tonstufe in der einen Stimme natürlich, und unmittelbar darauf in der andern Stimme um einen kleinen halben Ton versetzt, vorkommt; z. B.

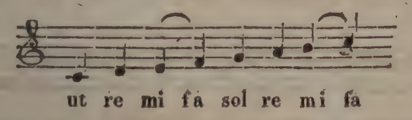


Die Benennung Querstand bezieht sich auf die beiden quer einander gegenüber stehenden Noten, die in den angeführten Beispielen eine übermässige oder eine falsche Octave bilden, deren beide Enden nicht in einer und derselben Tonart liegen und deshalb in keinem, in der Tonart irgend eines Grundtons begründeten harmonischen Verhältniss stehen. Aus diesem Grunde das Beiwort: unharmonisch, wonach sich nun auch der lateinische Ausdruck relatio non harmonica (ein unharmonisches Verhältniss) leicht erklärt. — Ausser der angeführten Art des Querstandes, welcher sich auf die übermässige oder falsche Octave bezieht, rechnen die ältern Theoretiker noch folgende Intervallenverhältnisse zu den Querständen: a) das Verhältniss der übermässigen Quarte und b) der falschen Quinte. Vergl. *P. Martini Saggio fondamentale pratico di Contrappunto.* T. I. pag. XXI. Beide bilden nach Sprache der Solmisation (pag. 11 u. ff.) ein Mi contra Fa. Diese Zusammenstellung des Mi contra Fa war stark verpönt; um möglichst dagegen zu warnen, stellte man sogar den Grundsatz auf: *Mi contra fa, est diabolus in Musica.*

Am deutlichsten wird sich dies Mi contra Fa in folgenden Beispielen darstellen lassen.

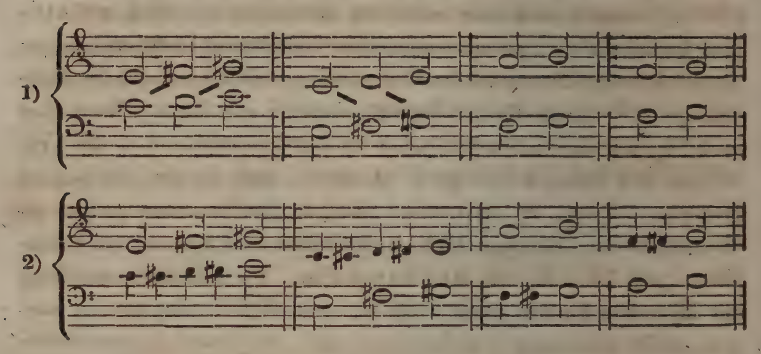


In beiden Beispielen stehen die Töne **f** und **h** einander quer gegenüber, und bilden das sogenannte Mi contra Fa; der Ton **f** heisst als oberes Ende des halben Tones **e f**, fa; der Ton **h** als unteres Ende des halben Tones **h c**, mi; z. B.

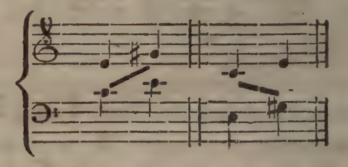


Das Verbot dieses Verhältnisses, welches auch als eine relatio non harmonica galt, bezieht sich auf den fühlbaren Mangel einer harmonischen Verbindung der beiden Zusammenklänge. Wenn nemlich, wie in dem oben angeführten Beispiel, zwei grosse Terzen oder zwei kleine Sexten um einen ganzen Ton in gleicher Bewegung fortschreiten, so fehlt zum Uebergang in den zweiten Zusammenklang

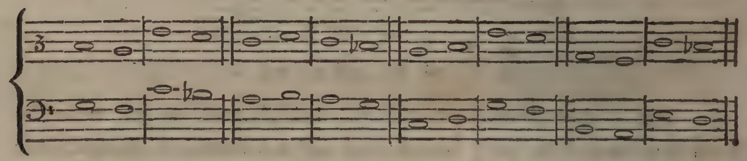
der Leitton der Tonart, welchen unser Ohr bei Uebergängen in eine neue Tonart zu hören verlangt. *) Von der Richtigkeit dieser Bemerkung kann man sich leicht durch das Gehör überzeugen. Man führe nur die beiden folgenden Beispiele aus; das erste, in welchem kein Leitton vorkommt, wird ungleich härter klingen als das zweite, wo der Leitton als durchgehend angebracht ist.



Unharmonische Querstände entstehen also auch dann, wenn, wie in dem angeführten Beispiel, zwei grosse Terzen oder zwei kleine Sexten um einen ganzen Ton fortschreiten; ferner, wenn zwei grosse Terzen oder zwei kleine Sexten um eine grosse Terz fortschreiten, z. B.



*) *Zarlino Istit. arm.* pag. 206 (ed. 1573) stellt folgende Beispiele auf:



und macht dabei die Bemerkung: *il loro procedere si fa udire alquanto aspro; per non avere nella loro modulazione da parte alcuna lo intervallo del Semituono maggiore, nel quale consiste tutto il buono della Musica: e senza lui ogni modulazione ed ogni armonia è dura, aspra, e quasi inconsonante.*

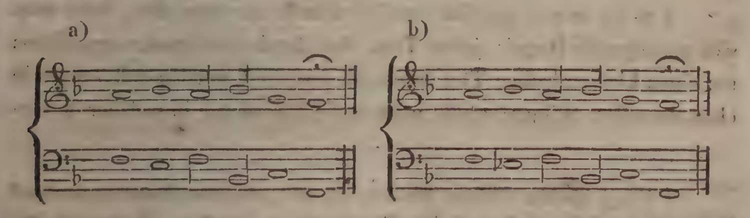
in welchen Fällen sich die beiden Enden einer übermässigen Quinte (hier c, gis) quer einander gegenüberstehen.

Manche der hier angegebenen Fälle, die früher zu den verbotenen Querständen gehörten, können jedoch vorkommen, ohne das Gehör zu beleidigen, woraus denn hervorgeht, dass nicht alle Querstände, und manche nicht in gewissen Fällen verboten sind. Hierauf bezieht sich auch die Eintheilung der Querstände in *fausses relations tolérables et intolérables*, die unter andern *Brossard* in seinem *Dictionnaire de Musique* (Art. *Relation*) anführt.*)

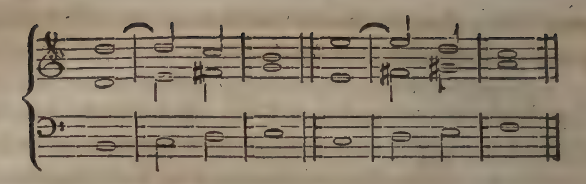
Einen Fall, in welchem zwei grosse Terzen um einen ganzen Ton fortschreiten dürfen, führt *Kirnberger* in seiner *Kunst des reinen Satzes* Th. I. pag. 140 an; er stellt nemlich die Bedingung auf, dass, während zwei Stimmen fortschreiten, in einer dritten Stimme eine Bindung angebracht wird; z. B.

---

*) Am a. O. fügt *Brossard* noch die Bemerkung hinzu: *Pour moi je dirai volontiers comme un de nos Maitres: „Evite qui voudra, ou plutôt qui pourra les fausses Relations.“ Car prétendre faire une Musique recherchée, et qui ait quelque sel, sans fausses Relations, c'est à mon sens une pure chimère.* Auf ähnliche Weise spricht *Mattheson* in seinem *Beschützten Orchestre* (pag. 113.) nach Aufführung verschiedener Beispiele: *„Weil es aber in vollstimmigen Sachen so rigorose nicht erfordert werden mag, so wird ein Grosses hierin der Discretion des Componisten nachgesehen.“* Wie weit einige der älteren Theoretiker in Aufstellung subtiler Regeln gehen, kann man aus *J. A. Herbst's Musica poetica* (Nürnberg 1637) entnehmen; pag. 10. verbietet er als *Mi contra Fa*, den Zusammenklang der falschen Quinte, und verbessert daher das fehlerhafte Beispiel bei a) indem er bei b), aus der früheren *falschen* Quinte durch Anwendung des b rotundum eine *reine* macht.

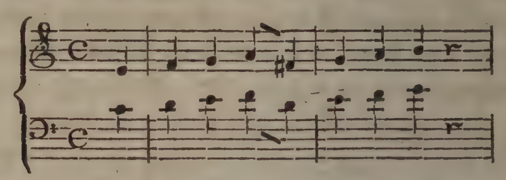


Dass solche Regel nicht mehr zur Anwendung kommen kann, geht aus der Beschaffenheit aller der Akkorde in unserer heutigen Musik hervor, in welchen, wie z. B. im Dominantenakkord eine falsche Quinte vorkommt.

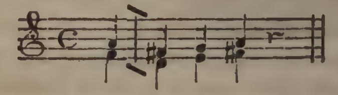


Man hat in diesen Beispielen zu berücksichtigen, dass der Querstand nicht zwischen den äusseren Stimmen vorkommt, in welchen er besonders bei langsamem Tempo doch sehr auffällig sein würde.

Ein andrer Fall, in welchem zwei grosse Terzen um einen ganzen Ton fortschreiten können, wird herbeigeführt, wenn die erste grosse Terz den guten oder schweren Takttheil, die andre den darauf folgenden leichten einnimmt; (Vergl. §. 31.) z. B.



Wenn man das Verhältniss der Takttheile verändert, d. h. wenn die erste grosse Terz auf dem schlechten, die zweite auf dem guten Takttheil steht, so wird man das Widrige einer solchen Folge leicht empfinden; z. B.

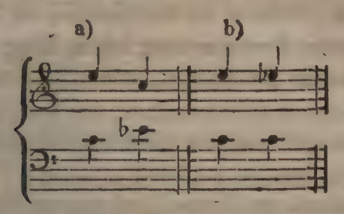


Solche Fälle, in welchen die erwähnten verbotenen Fortschreitungen erlaubt sind, bleiben, um mit *Mattheson* zu reden, der Discretion des Komponisten überlassen. *)

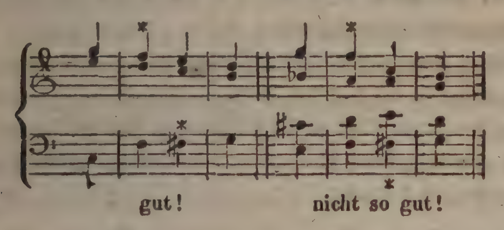
Um die zuerst angeführten Querstände zu vermeiden, halte man sich an folgende Regel: jeder Ton, der durch ein Versetzungszeichen um einen kleinen halben Ton erhöht oder vertieft werden soll, muss in eben derselben Stimme erhöht oder vertieft werden, in welcher er vor-

*) Vergl. dessen *Critica Musica*, II. 135, wo ihm dieser Gegenstand Gelegenheit giebt, sich auf den Grundsatz zu berufen: *Wenn ein geschickter Einfall kommt*, *sey keine Regul ein Evangelium*, ferner, *dass man ratione*, *non autoritate sola*, *seine Sätze und Angriffe behaupten müsse.*

hergegangen ist. Anstatt also wie in dem folgenden Beispiel bei a) zu schreiben, schreibe man wie bei b).



Wenn der zu versetzende Ton, der in dem angeführten Beispiel nur in einer einzigen Stimme vorkommt, zu gleicher Zeit in zwei Stimmen liegt, so ist stufenweise Gegenbewegung anzurathen, z. B.



§. 9.

Nachdem bisher die Lehre der Bezifferung aufgestellt, das Nöthige über die Gestaltung der Akkorde nach verschiedener Lage der einzelnen Töne bemerkt ist, und endlich auch allgemeine Regeln in Bezug auf eine gute Stimmenführung gegeben worden sind, können jetzt die speciellen Regeln folgen, die sich auf die Behandlung der im Cap. I. angeführten Akkorde und deren Verbindung zu einer Folge von mehreren Akkorden beziehen.

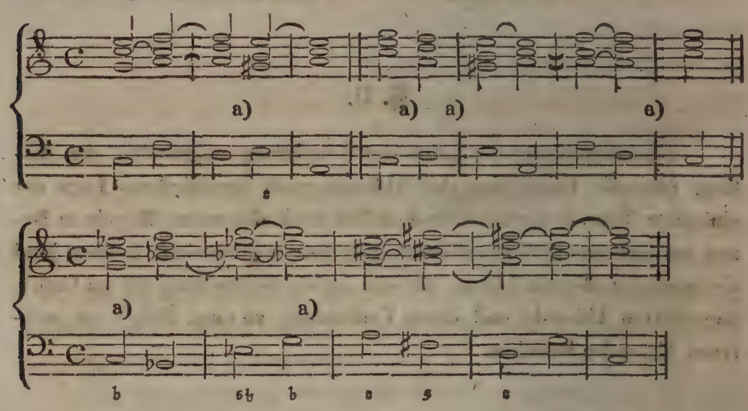
§. 10.

Ueber eine Folge von vollkommenen Dreiklängen.
(pag. 105).

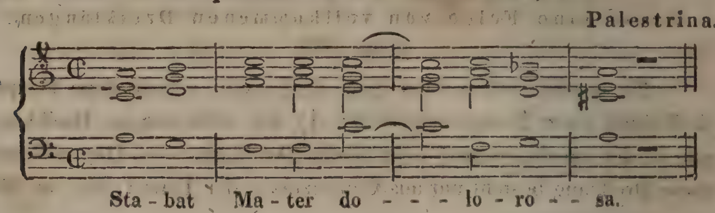
Es wurden weiter oben (pag. 104) zwei verschiedene Hauptdreiklänge einer Tonart aufgestellt: 1) der vollkommene Dreiklang, und 2) der unvollkommene oder falsche Dreiklang. — Der vollkommene Dreiklang besteht nur aus Consonanzen der Tonart, die, im All-

gemeinen genommen, keiner besondern Bedingung in ihrer Fortschreitung unterworfen sind, sondern sowohl stufenweise als sprungweise fortschreiten können, während die Dissonanzen der Tonart in der Regel nur eine stufenweise Fortschreitung haben. (pag. 190.)

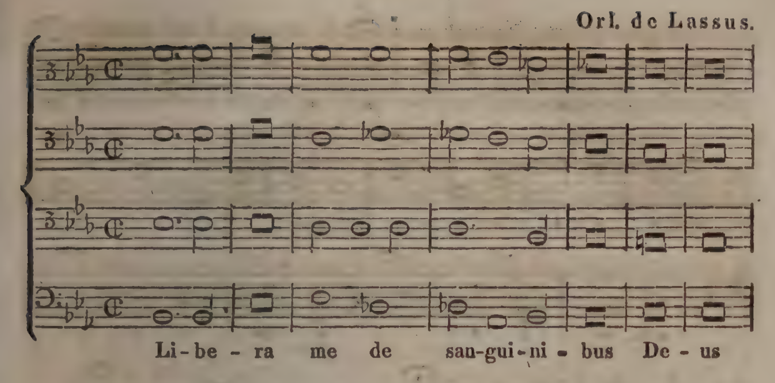
Eine Folge solcher Dreiklänge, deren jeder einzelne an und für sich betrachtet als ein aus dem Grundton, der Terz und der Quinte der Tonart bestehender vollkommener Dreiklang angesehen werden kann, ist vierstimmig am Leichtesten fehlerfrei zu machen, wenn man auf die Fortschreitung des Basses Rücksicht nimmt. Der Bass kann, allgemein genommen, nur in zweierlei Weise fortschreiten, nemlich entweder s t u f e n w e i s e, oder s p r u n g w e i s e. Wenn nun der Bass stufenweise fortschreitet, so beobachte man (wie in den folgenden Beispielen bei a)) in den übrigen Stimmen durchweg die Gegenbewegung. Wenn hingegen der Bass sprungweise fortschreitet, so versuche man, ein Intervall, oder, wenn es möglich ist, mehrere des vorhergehenden Akkords in einer und derselben Stimme beim nächsten Akkord liegen zu lassen. Dies ist in den folgenden Beispielen allenthalben geschehen, wo sich der Bindungsbogen befindet.



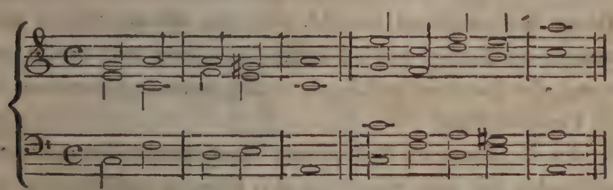
Diese Art der Behandlung der Dreiklänge findet sich häufig in den Werken der Komponisten des XVI. Jahrhunderts; z. B.



Orl. de Lassus.

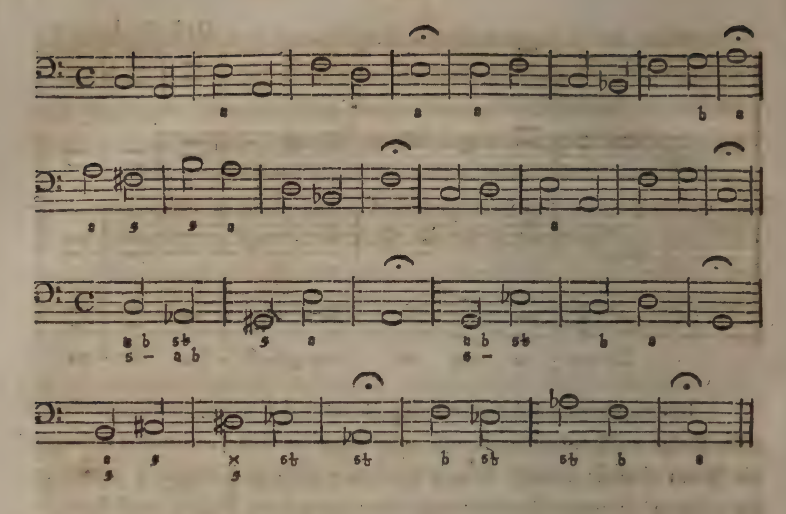


Die angegebene Art zur Erleichterung der richtigen Behandlung einer Folge vollkommener Dreiklänge, kann für den Lernenden anfangs als Norm dienen; sobald er sich hierin die nöthige Fertigkeit erworben hat, kann er unter Beobachtung der allgemeinen Regeln und Bemerkungen (§. 2 — 10.) versuchen, die bereits selbst gewählten Bässe anderweitig sowohl mit d r e i, als auch mit z w e i Oberstimmen zu begleiten, ferner bald enge, bald weite Lage der Akkorde anzuwenden; z. B.



In der dreistimmigen Behandlung ist die Quinte des Akkords eher wegzulassen, als die Terz, weil durch letztere sich der Dur- von dem Molldreiklang unterscheidet. Im vierstimmigen Satze ist der Basston am füglichsten zu verdoppeln, nächst diesem die Quinte, seltner aber die grosse Terz.

A u f g a b e f ü r d e n L e r n e n d e n. Die beiden folgenden Bässe müssen vielfach transponirt, dann auch verschiedenartig sowohl drei- als vierstimmig behandelt werden. Die Behandlung des bezifferten Basses wird nicht selten durch den Ausdruck, einen Bass a u s - s e t z e n, bezeichnet.

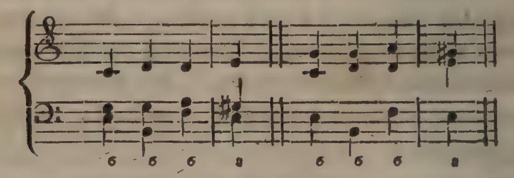


§. 11.

Ueber die Behandlung der ersten Umkehrung des vollkommenen Dreiklangs.
(Sextenakkord pag. 105.)

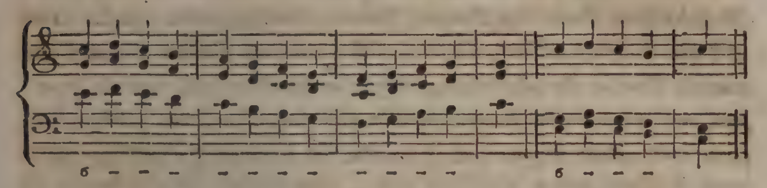
Dieser Sextenakkord besteht, wie sein Stammakkord, nur aus Consonanzen der Tonart und hat daher, wie jener und dessen zweite Umkehrung, der Quartsextenakkord, im Allgemeinen genommen, keine bedingte Fortschreitung.

In der dreistimmigen Behandlung einer unmittelbaren Folge von Sextenakkorden hat man wiederum den Bass zu berücksichtigen und darauf zu sehen, ob dieser sprungweise oder stufenweise fortschreitet. Wenn der Bass sprungweise fortschreitet, so sind die allgemeinen Regeln und Bemerkungen über die Fortschreitung der Stimmen zu beobachten, deren gute melodische Führung abwechselnd die enge und die weite Lage des Akkords verlangt; z. B.



Zu bemerken ist hier noch, dass nöthigenfalls eher die Terz als die Sexte weggelassen werden kann; indessen ist es besser, keines von beiden Jntervallen fortzulassen.

Wenn der Bass stufenweise fortschreitet und eine unmittelbare Folge von Sextenakkorden stattfinden soll, so ist durchweg die enge Lage des Akkords überhaupt, oder doch wenigstens die enge Lage der Terz desselben anzuempfehlen, wie in folgendem Beispiel:



Eine ähnliche dreistimmige Folge von Sextenakkorden, wie die eben angeführte, kam bereits vor mehreren Jahrhunderten unter dem Namen F a u x - b o u r d o n oder f a l s o b o r d o n e in der R. Kathol. Kirche vor. Nach des Abbate B a i n i Angabe) fällt die Zeit der Erfindung des falso bordone in die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Die päpstlichen Sänger zu Avignon sollen ihn nach Rom gebracht haben, als Gregor IX. im Jahre* 1377 *den päpstlichen Stuhl nach Rom zurückverlegte und seine aus Frankreich mitgebrachten Sänger mit der alten Kapelle im Vatican vereinigte. Der Ausdruck falso bordone oder faux bourdon hat im Laufe der Zeit verschiedene Bedeutungen gewonnen. Zuerst bezeichnete man damit einen dreistimmigen Gesang, der meistens über eine bekannte Melodie der Psalmodie der acht Kirchentöne komponirt war. Die oberste Stimme, Sopran oder Kontralt, enthielt den Canto fermo; diesen begleitete die Mittelstimme, Kontralt oder Tenor, in gleicher Bewegung in der Unterquarte; die tiefste von den drei Stimmen endlich, der Tenor, Bass oder Bourdon sang ebenfalls in gleicher Bewegung mit den andern Stimmen, und zwar um eine Sexte tiefer als die Oberstimme. Nach Beschaffenheit der diatonischen Tonleiter des Kirchentons, welcher dem Canto fermo zum Grunde lag, waren die Terzen und Sexten gross oder klein; am Schluss des Satzes schritt die tiefste Stimme stufenweise abwärts in den Grundton, die Mittelstimme aufwärts in die Quinte desselben und die Oberstimme aufwärts vom Leitton in die Octave des*

---

*) *Memorie storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina.* Roma, 1828. Tom. I. II. 4. (Th. I. pag. 257. Anm. 356.)

Grundtons. Der Name faux-bourdon, falso bordone, falsche Unterstimme oder falscher Bass für diese Komposition begründet sich darauf, dass der eigentliche Bass, welcher den wirklichen Canto fermo enthält, hier in der Oberstimme liegt, und dass diese Melodie vom Basse in Terzen (Untersexten) begleitet wird. Die Art des Singens selbst, die sich bei einzelnen Fällen bis auf die neueste Zeit in der päpstlichen Kapelle erhalten hat, nannte man: psalmodiren mit dem faux-bourdon oder falso bordone. Man darf annehmen, dass sie in jener Zeit, wo die Kunst des Kontrapunktes noch in ihrer ersten Kindheit war, wegen ihres Wohlklanges in grossem Ansehen gestanden habe.

Eine andre Art des falso bordone wurde später ausgebildet und kommt jetzt noch häufig in Kirchen zur Anwendung. Sie besteht in einem vierstimmigen Satz; eine Stimme enthält den Canto fermo, zu welchem die andern Stimmen Note gegen Note in lauter Consonanzen kontrapunktiren, und nur in der Cadenz eine Ligatur haben. Diese Komposition, welche in allen Stimmen aus gleich langen Noten besteht, ist harmonisch regelmässig, hat aber keine betsimmte Takteintheilung. *) *Aus welchem Grunde diese Art der Komposition sowohl wie die folgende, falso bordone genannt wird, ist nicht recht erklärlich.*

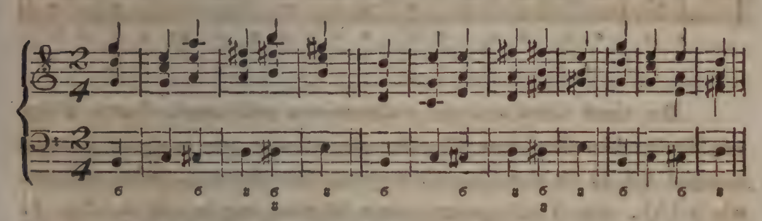
Die dritte Art des falso bordone entstand im XVII. Jahrh.; sie wurde ungefähr 30 Jahre lang in Rom mit Beifall aufgenommen, artete aber in Karrikatur aus und kam dann in Vergessenheit. Ihre Eigenthümlichkeit bestand darin, dass auf der Orgel eine aus dem Canto fermo entlehnte Bassmelodie vorgetragen wurde, zu welcher eine einzige andere Stimme allerlei fiorirte Passagen und Gesangkünsteleien vortrug. Jede der vier Hauptstimmen sang abwechselnd einen Vers mit neuerfundenen Sängerkunststückchen, ohne dass jedoch die ursprüngliche Bassmelodie der Orgel verändert werden durfte.

---

*) Sie ist also, wie die Melodie des Canto fermo selbst, ohne eigentliche Takteintheilung. Im Canto fermo kommen zwar drei ihrer Zeitdauer nach verschiedene Noten vor, nemlich die Longa, die Brevis und die Semibrevis, von denen die erste länger ist als die Zweite, und diese wieder länger als die Dritte, ohne dass jedoch alle Drei in einem bestimmt abgemessenen Verhältniss der Dauer unter sich stehen. Vergl. *Lazaro Venanzio Belli: Dissertazione sopra li preggi del Canto Gregoriano etc.* In Frascati 1788. 4. (pag. 59 u. 65.)

In der vierstimmigen Behandlung des Sextenakkords sind folgende Regeln zu beobachten:

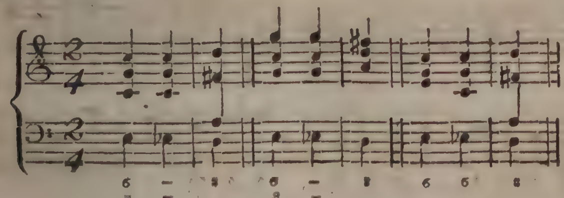
Wenn der Bass des Sextenakkords, als Leitton der Tonart eines folgenden vollkommenen Dreiklangs, stufenweise in den Grundton desselben schreitet, so ist seine Verdoppelung besonders in der Oberstimme unzulässig. In dem folgenden Beispiel ist daher die Terz oder Sexte des Akkords am zweckmässigsten zu verdoppeln. Die Verdoppelung dieser Intervalle kann auch abwechselnd stattfinden.



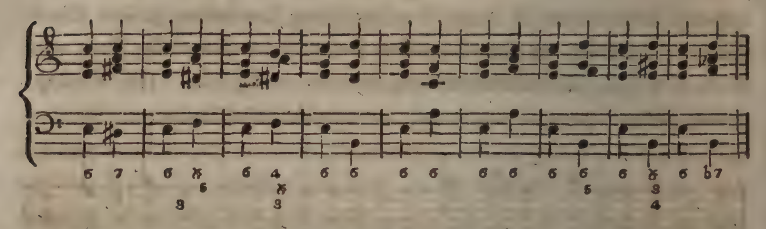
Wenn der Bass des Sextenakkords um einen grossen halben Ton abwärts schreitet und in diesem Falle einen vollkommenen Durdreiklang zur Folge hat, so ist der Bass nicht zu verdoppeln. Um nemlich verbotene Octaven zu vermeiden, müsste man einen unmelodischen Sprung machen; z. B.



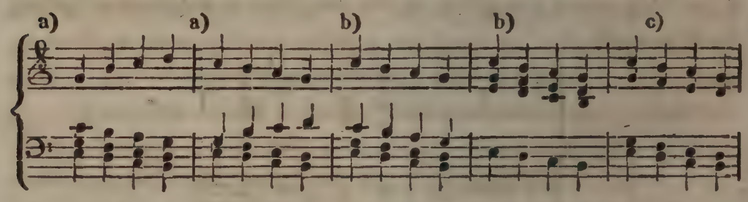
Wenn ferner der Bass um einen kleinen halben Ton steigt oder fällt und die übrigen Töne des ersten Sextenakkords beim nächstfolgenden liegen bleiben sollen, so ist der Bass besonders nicht in der Oberstimme zu verdoppeln; besser kann in diesem Falle die Terz oder Sexte des Akkords verdoppelt werden. In einer Mittelstimme ist die Verdoppelung des Basses allenfalls zulässig, wie hier im letztfolgenden Beispiel:



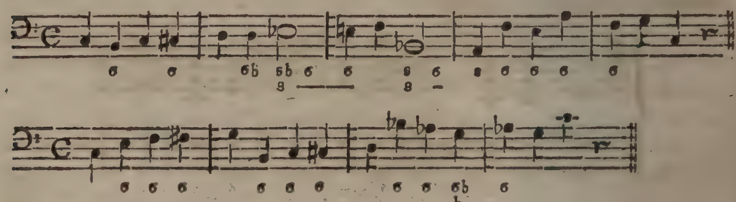
Die Verdoppelung des Basses ist zulässig, sobald dem Sextenakkord bei stufenweiser Fortschreitung des Basses ein unvollkommener Akkord folgt, dann auch in jeder andern Folge von Akkorden, sobald der Bass sprungweise fortschreitet; z. B.

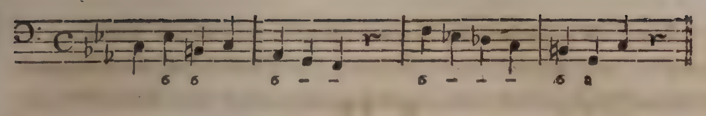


Bei einer vierstimmigen stufenweisen und unmittelbaren Folge von Sextenakkorden kann entweder eine Stimme, wie in dem folgenden Beispiel bei a) in der Gegenbewegung fortschreiten, oder es kann, wie bei b), eine Verdoppelung einer Stimme angebracht werden. In beiden Fällen ist auf eine gedrängte Lage der Terz des Akkords zu sehen. Das Beispiel bei c) ist weniger gut, weil in demselben die Quartenparallelen zu vorherrschend sind.



Aufgabe. Die hier folgenden Bässe sind sowohl drei- als vierstimmig auszusetzen und zu weiterer Uebung in verschiedene Tonarten zu transponiren. In den transponirten Beispielen ist dann auf die nöthige Modifikation der Bezifferung und zugleich auf verschiedene Lagen der Harmonie Rücksicht zu nehmen, damit die Transpositionen zu mehr als zum blossen Abschreiben der zuerst ausgesetzten Beispiele Gelegenheit geben. Diese Anmerkung gilt für alle folgenden Uebungsbeispiele.





§. 22.

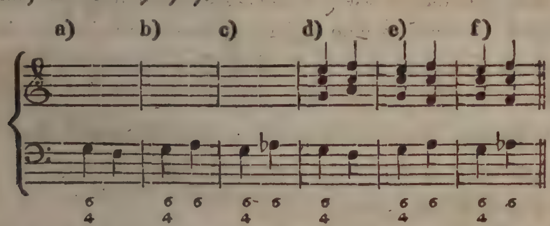
Ueber die Behandlung der zweiten Umkehrung des vollkommenen Dreiklangs.

(Quartsextenakkord pag. 106.)

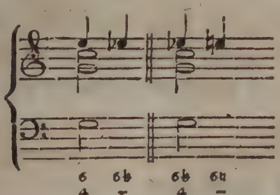
Dieser Quartsextenakkord besteht ebenfalls wie sein Stammakkord nur aus Consonanzen der Tonart, die, im Allgemeinen genommen, keine solche bedingte Fortschreitung haben, als die Dissonanzen der Tonart. Ueber die Anwendung des Akkords im dreistimmigen Satz ist zu bemerken, dass weder Quarte noch Sexte desselben fortbleiben darf. Im vierstimmigen Satz können einzelne Fälle vorkommen, in welchen besonders die grosse Sexte des Akkords nicht zu verdoppeln ist; ein solcher Fall tritt ein:

1) wenn der Bass um einen ganzen Ton abwärts schreitet und unmittelbar ein vollkommeuer Dreiklang folgt, wie bei a).

2) wenn der Bass um einen ganzen Ton oder um einen grossen halben Ton aufwärts schreitet und unmittelbar ein Sextenakkord folgt, wie bei b) und c). In allen diesen Fällen ist es besser, den Bass zu verdoppeln, wie bei d) e) f).



Die Verdoppelung der Sexte überhaupt, d. h. sowohl der grossen als der kleinen, ist zu vermeiden, wenn der Bass stehen bleibt und aus der grossen Sexte eine kleine wird, oder aus der kleinen eine grosse. Auch in diesen Fällen ist die Verdoppelung des Basses zulässiger; z. B.



§. 13.

Weil der zweite (pag. 106) aufgestellte Hauptdreiklang der Tonart, der unvollkommene oder falsche Dreiklang auf dem Leitton derselben, nur aus Dissonanzen der Tonart besteht und allen andern unvollkommenen Hauptakkorden zum Grunde liegt, so muss der Lehre über die Behandlung des falschen Dreiklangs das Nöthige

Ueber die bedingte Fortschreitung der wesentlichen Dissonanzen einer Tonart

vorangehen. — Eine ganz allgemeine Regel über die Fortschreitung der Dissonanzen ist die, dass jede Dissonanz in eben derselben Stimme, in welcher sie vorkommt, stufenweise fortschreite, und zwar entweder um einen grossen halben Ton, oder um einen ganzen Ton in die nächstgelegene Consonanz der Tonart. Durch diese Fortschreitung der in einem Akkord vorkommenden Dissonanzen der Tonart, wird die Auflösung desselben herbeigeführt. Sprungweise Fortschreitungen gehören zu den Ausnahmen von der allgemeinen Regel, zu denen auch solche Fälle zu rechnen sind, in welchen eine andere Stimme als diejenige, in welcher die Dissonanz liegt, die Auflösung derselben übernimmt. Ueber diese Ausnahmen wird später gesprochen werden. (§. 32.)

Die wesentlichen Dissonanzen der Tonart sind:

1) Die Secunde (None), 2) die Quarte (Undecime), 3) der Leitton und 4) die Terzdecime.

Die bedingte Fortschreitung derselben, um einen unvollkommenen Hauptakkord in einen vollkommenen aufzulösen, ist folgende:

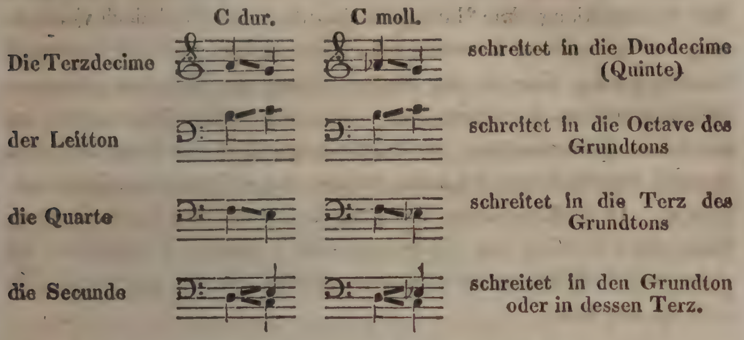
1) Die Secunde schreitet entweder aufwärts oder abwärts; aufwärts in die grosse oder kleine Terz des Grundtons der Tonart; abwärts in den Grundton.

2) Die Quarte der Tonart schreitet nur abwärts in die grosse oder kleine Terz des Grundtons der Tonart.

3) Der Leitton schreitet nur aufwärts in die Octave des Grundtons der Tonart.

4) Die Terzdecime schreitet nur abwärts in die Duodecime (Quinte) der Tonart.

In dem folgenden Beispiel sind die hier angegebenen Fortschreitungen in Noten dargestellt.



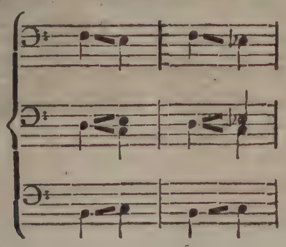
Diese Fortschreitungen, in Folge welcher sich jeder unvollkommene Hauptakkord in einen vollkommenen Hauptakkord der Tonart auflösst, heissen die regelmässigen; sie unterscheiden sich von einer andern Art der Fortschreitung, welche später bei der Behandlung des Dominantenakkords unter dem Namen der Trugfortschreitung besprochen wird.

§. 14.

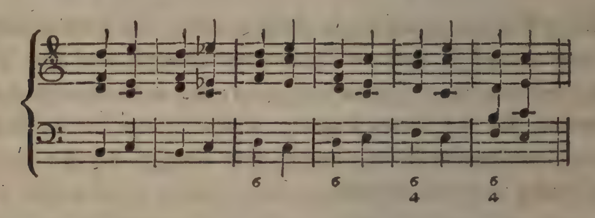
Ueber die Behandlunng des unvollkommenen oder falschen Dreiklangs auf dem Leitton der Tonart.

(pag. 106.)

Mit Berücksichtigung der im vorhergehenden §. gezeigten Fortschreitung der Dissonanzen, löst sich der falsche Dreiklang in einen Zusammenklang auf, der nur aus zwei wesentlich von einander verschiedenen Tönen besteht. Sein Bass nemlich schreitet als Leitton der Tonart in die Octave des Grundtons; seine Terz, als Secunde (None) des Grundtons, in die Terz (Decime) desselben oder in die Octave des Grundtons selbst; seine Quinte endlich, Quarte (Undecime) der Tonart, schreitet in die grosse oder kleine Terz (Decime) des Grundtons; z. B.

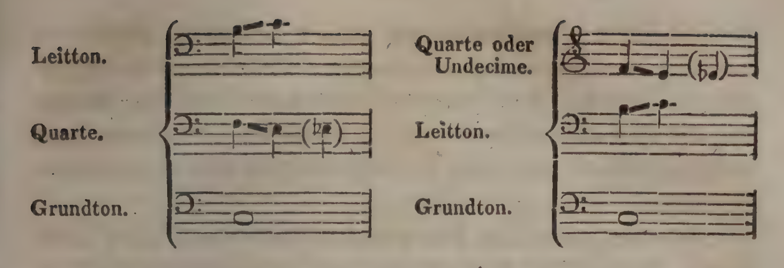


Von den Dissonanzen, aus welchen er besteht, hat nur die Secunde eine doppelte Fortschreitung, deshalb ist dieses Intervall, falls der Dreiklang ohne Hinzuthun eines fremden Tons doch vierstimmig zur Anwendung kommen soll, das einzige, welches verdoppelt werden kann, ohne in der Fortschreitung der Stimmen verbotene Octavenparallelen zu verursachen. Jede der andern Dissonanzen hat nur eine Fortschreitung; bei regelmässiger Fortschreitung derselben in zwei verschiedenen Stimmen würden daher Octavenparallelen entstehen. In den Umkehrungen des falschen Dreiklangs ist im vierstimmigen Satz ebenfalls nur die Secunde der Tonart zu verdoppeln, die dann in allen Fällen in einer Stimme abwärts, in der andern aufwärts fortschreiten kann.

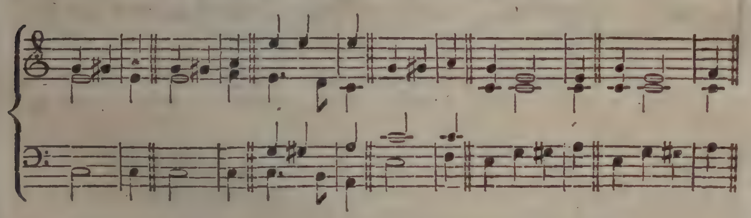


(Die hier angeführten Umkehrungen können sich auch nach Moll auflösen.)

Anmerkung. Der falsche Dreiklang auf dem Leitton der Tonart ist in seiner äusseren Gestalt dem Nebendreiklang auf der Secunde der Molltonart ganz gleich. Beide bestehen aus einem Basston mit kleiner Terz und falscher Quinte (pag. 101 u. 102). Mit Rücksicht auf die Intervalle der Tonart, aus denen sie zusammengesetzt sind, unterscheiden sie sich von einander. Jener auf dem Leitton der Tonart besteht aus drei wesentlichen Dissonanzen derselben, von welchen jede eine bestimmte Fortschreitung hat, in Folge welcher der Akkord sich in Grundton und Terz der Tonart auflöst und deshalb auch Leitakkord genannt wird; eine Benennung, welche sich namentlich auf das, durch harmonische Vereinigung der Quarte und des Leittons der Tonart, herbeigeführte Verhältniss bezieht. Diese Intervalle, mögen sie entweder eine übermässige Quarte oder eine falsche Quinte bilden, leiten bei regelmässiger Fortschreitung, in die Octave des Grundtons und in die Terz der Tonart, z. B.



Der Dreiklang auf der Secunde der Molltonart besteht aus zwei Dissonanzen (Secunde und Quarte) und aus einer Consonanz (Sexte) der Tonart. Der Leitton der Tonart kommt also nicht darin vor, daher fehlt diesem Akkord das eigentlich leitende Princip, und er wird auch eben so wenig als Leitakkord angenommen, wie der pag. 101 unter d) aufgeführte Dreiklang, der auf der Terz der Molltonart steht. Dieser letzte besteht aus zwei Consonanzen (Terz und Sexte) und aus einer Dissonanz (Leitton) der Tonart; es fehlt ihm also das Verhältniss der durch Quarte und Leitton harmonisch zusammengestellten übermässigen Quarte oder falschen Quinte. In der Praxis kommt er meistens wie in folgenden Beispielen vor, in welchen seine übermässige Quinte als eine melodisch durchgehende Note erscheint.



§. 15.

Ueber die Behandlung des Dominantenakkords.

(pag. 109.)

Der Dominantenakkord besteht aus drei Dissonanzen und einer Consonanz der Tonart; letztere (Quinte der Tonart) ist der Bass des Akkords. Die Behandlung der Dissonanzen ist im vorhergehenden §. gezeigt worden, es bleibt daher noch übrig, über den Basston des Akkords zu sprechen.

Jede zu einem unvollkommenen Hauptakkord gehörende Consonanz der Tonart, die als wesentliches Intervall desselben vorhanden ist, schreitet bei regelmässiger Fortschreitung der Dissonanzen der

Tonart, um den unvollkommenen Akkord aufzulösen, entweder stufenweise oder sprungweise in eine andere Consonanz der Tonart. Der Unterschied der praktischen Behandlung der Dissonanzen der Tonart, im Gegensatze der Consonanzen, beruht also darauf, dass jene eine viel bedingtere Fortschreitung haben, als diese.

Die Consonanzen der Tonart sind: 1) der Grundton und dessen Octave, 2) die Terz, 3) die Quinte, und 4) die Sexte. Der Basston des Dominantenakkords kann nun entweder sprungweise in den Grundton oder in die Terz schreiten, oder er kann als Quinte der Tonart bei Fortschreitung der andern Intervalle des Akkords liegen bleiben, oder endlich kann er stufenweise in die Sexte der Tonart schreiten.

Hiernach ergeben sich die folgenden verschiedenen Auflösungen des Dominantenakkords (in C dur und C moll).



Im Allgemeinen sind hier folgende Bemerkungen zu machen:

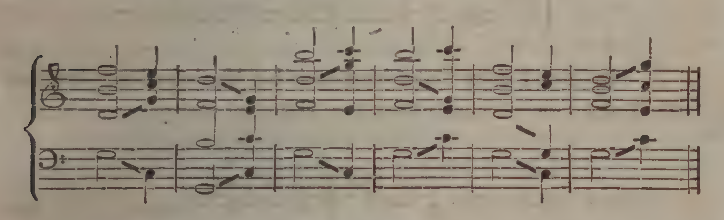
1) Der Dominantenakkord, welcher in der Dur- oder Molltonart eines und desselben Grundtons gleich ist, kann sich entweder nach Dur oder nach Moll auflösen.
2) Von der in den obigen Beispielen a) b) c) bemerkten doppelten Fortschreitung der Secunde der Tonart kann willkührlich die eine oder die andre gewählt werden.
3) Die in den Beispielen gewählte weite Lage des Dominantenakkords ist nicht durchaus nöthig, sondern er kann sowohl in einer andern weiten Lage als auch in enger Lage vorkommen.

Bemerkugen über die Auflösung bei a), wo der Bass des Dominantenakkords in den Grundton der Tonart springt.

Bei dieser Fortschreitung der Intervalle wird in dem Zusammenklange, in welchen der Dominantenakkord aufgelöst wird, die Quinte

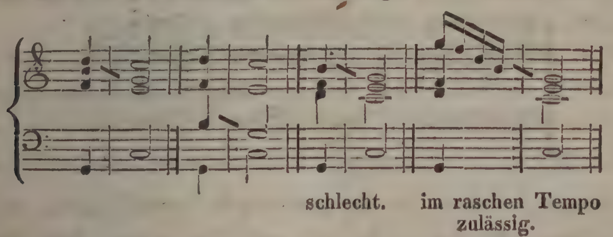
der Tonart vermisst, die doch als wesentliches Intervall zu dem vollkommenen Dreiklange auf dem Grundton der Tonart gehört. Um diese Quinte zu gewinnen, und um also den Dominantenakkord in den vollständigen vollkommenen Dreiklang auf dem Grundton der Tonart aufzulösen, werden Ausnahmen von der Regel über die bedingte und stufenweise Fortschreitung der Dissonanzen gemacht. Diese Ausnahmen beziehen sich entweder auf die Secunde, oder auf den Leitton der Tonart.

Die Secunde der Tonart (Quinte des Dominantenakkords) schreitet nemlich anstatt stufenweise in die Terz oder in den Grundton, sprungweise in die Quinte der Tonart, z. B.



Die in den beiden letzten Beispielen vorkommenden Quintenparallelen sind dadurch zu vermeiden, dass man diejenige Stimme, in welcher die Secunde fortschreitet, mit der Bassstimme in der Gegenbewegung hält, wie es in den ersten 4 Beispielen der Fall ist.

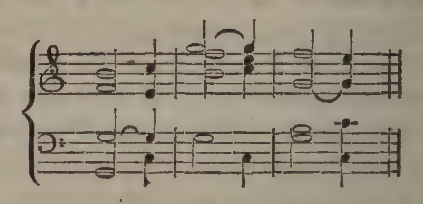
Der Leitton der Tonart (Terz des Dominantenakkords) schreitet mitunter, anstatt stufenweise aufwärts in die Octave des Grundtons der Tonart, sprungweise abwärts in die Quinte derselben. Diese Fortschreitung des Leittons, an dessen Streben in die Octave des Grundtons sich unser Ohr einmal gewöhnt hat, ist nur in seltenen Fällen und dann nur in solchen anzuempfehlen, wo der Leitton nicht in der äusseren Stimme liegt.



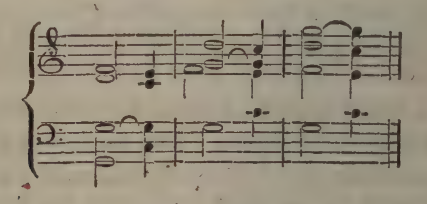
schlecht. im raschen Tempo zulässig.

Ein anderes Hülfsmittel, die Quinte der Tonart oder des vollkommenen Dreiklangs, in welchen der Dominantenakkord sich auflöst,

zu gewinnen, ohne deshalb eine der eben besprochenen Dissonanzen (Secunde und Leitton der Tonart) ausnahmsweise von der Regel sprungweise fortschreiten zu lassen, ist folgendes. Man kann die Quinte des Dominantenakkords weglassen und dafür den Bass desselben verdoppeln. Die Verdoppelung des Basses bleibt dann bei der Fortschreitung der übrigen Intervalle liegen; z. B.

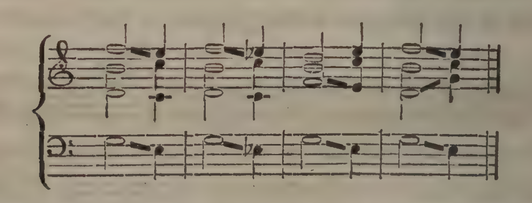


In einzelnen Fällen findet man auch bei Verdoppelung des Basses, den Leitton der Tonart (Terz des Akkords) weggelassen; z. B.



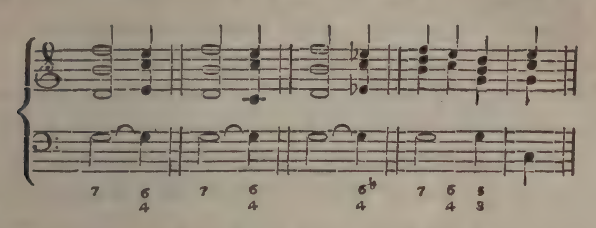
Bemerkung über die Auflösung des Dominantenakkords, wenn der Bass in die Terz der Tonart springt.

Bei dieser Fortschreitung entstehen zwischen der Bassstimme und derjenigen Stimme, in welcher die Quarte der Tonart (Septime des Akkords) aufgelöst wird, verdeckte Octaven, deren Vermeidung in dem vorliegenden Falle anzuempfehlen ist.



Man findet diese Art der Auflösung bei guten Meistern selten; sie klingt an und für sich unvollständig und bleibt es auch dann, wenn, wie in dem letzten Beispiel, dem Sextenakkord, der auf der Terz der Tonart steht, seine Terz (Quinte der Tonart) zugefügt wird.

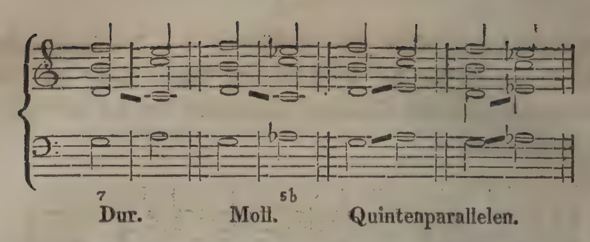
Bemerkung über die Auflösung des Dominantenakkords, wenn der Bass desselben bei der Auflösung liegen bleibt und sich der Dominantenakkord in den Quartsextenakkord, der auf der Quinte der Tonart steht, auflöst.



Diese Auflösung kommt meistens nur inmitten einer Folge von mehreren Akkorden vor; am Schlusse eines Tonstückes wird sie gewöhnlich, wie im letzten obigen Beispiel, verlängert.

Die Auflösung des Dominantenakkords in Grundton, Terz und Quinte seiner Tonart, wird in Bezug auf diese ein **vollkommener Schluss** genannt. Wenn hingegen der Bass des Dominantenakkords in die Sexte der Tonart schreitet und der Akkord sich in den zweiten vollkommenen Dreiklang der Tonart auf der Sexte derselben (vgl. pag. 103) auflöst, so entsteht in Bezug auf die Tonart ein **Trugschluss** (**Cadenza d'inganno**), so genannt, weil durch den Dreiklang auf der Sexte der Tonart dieselbe nicht markirt wird, wie dies durch die *chordae principales* geschieht (pag. 79).

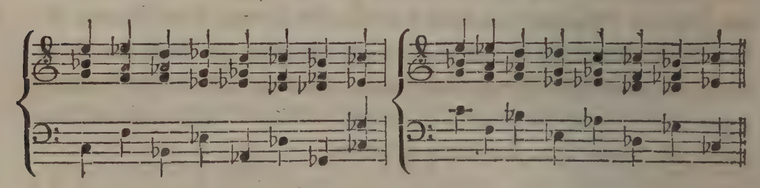
Beim Trugschluss verliert die Secunde der Tonart ihre Fortschreitung aufwärts in die Terz, weil hierdurch verbotene Quintenparallelen entstehen. In der Durtonart schreitet der Bass des Dominantenakkords (Quinte der Tonart) beim Trugschluss um einen ganzen Ton aufwärts in die grosse Sexte der Durtonart, während die Quarte der Tonart (Septime des Akkords) in die grosse oder Durterz des Grundtons schreitet; in der Molltonart schreitet der Bass des Dominantenakkords beim Trugschluss nur um einen grossen halben Ton aufwärts in die kleine Sexte der Molltonart, während die Quarte der Tonart in die kleine Terz derselben schreitet.



Nachdem nun die verschiedenen Auflösungen des Dominantenakkords gezeigt worden sind, erhält der Lernende die **Aufgabe, ausser den, auf der zu pag. 111 angefügten Tabelle befindlichen, auch noch die Dominantenakkorde aller andern transponirten Tonarten aufzulösen, die Beispiele bald drei-, bald vierstimmig und sowohl in enger als in weiter Lage zu machen.**

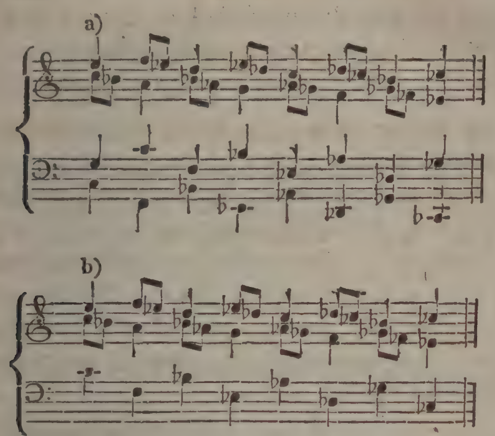
Die Auflösung des Dominantenakkords in einen der vollkommenen Dreiklänge seiner Tonart oder in eine der Umkehrungen des vollkommenen Dreiklangs auf dem Grundton der Tonart, macht nicht die **einzige** Behandlungsart desselben aus. Der Akkord kann auch noch auf eine andre Art behandelt werden, nemlich so, dass er nicht aufgelöst wird, sondern in einen andern unvollkommenen Akkord seiner oder einer fremden Tonart führt. Diese Behandlungsart wird **Trugfortschreitung** genannt.

Eine der gewöhnlichsten Arten der Trugfortschreitung, bei welcher der Bass des Accords sprungsweise fortschreitet, während die übrigen Intervalle meistens sich stufenweise und abwärts bewegen, findet statt, wenn mehrere Dominantenakkorde unmittelbar einander folgen. Bei einer solchen Folge schreitet die Bassstimme entweder abwechselnd in reinen Quarten aufwärts und in reinen Quinten abwärts, oder abwechselnd in reinen Quinten abwärts und in reinen Quarten aufwärts; z. B.

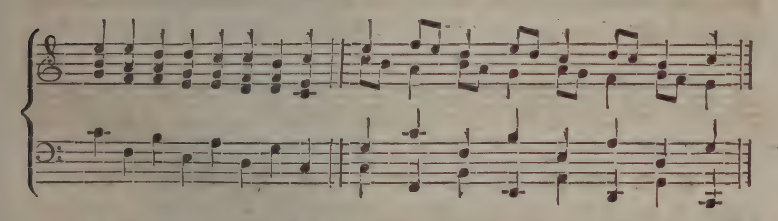


In diesen Beispielen ist die eigentliche Auflösung des Dominantenakkords (mit Ausnahme des letzten) übersprungen; in dem folgenden Beispiel bei a) findet die Auflösung aller Akkorde statt, und zugleich

sind durch die sprungweise Fortschreitung der Secunde der Tonart alle Dominantenakkorde vierstimmig geworden; bei b) ist die Folge nur dreistimmig.



Eine solche Folge, entweder ohne zwischengeschobene Auflösung oder mit derselben, kann auch mit sogenannten Nebenseptimenakkorden gemacht werden (vgl. pag. 130); z. B.

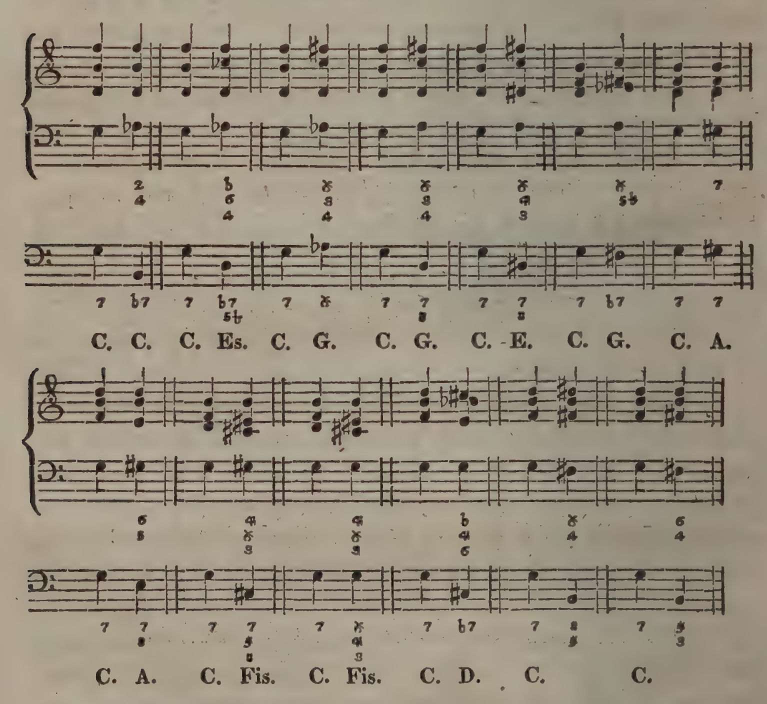


Jene Folge von Dominantenakkorden verschiedener Tonarten heisst eine ausweichende; die andre hingegen, in welcher bei Behandlung der Nebenseptimenakkorde, als wären sie Dominantenakkorde, die Tonart (in den angeführten Beispielen C dur, oder wie in dem folgenden bei a) D dur, bei b) Es dur) nicht verlassen wird, heisst eine leitereigene oder tonische Folge. (§.27—29. Cap. II.)



Aehnliche Beispiele einer Verbindung von Nebenseptimenakkorden anderer Tonarten, hat der Lernende in mancherlei Lagen zu machen, bald mit, bald ohne Auflösung; zu gleicher Zeit kann er diese Folgen auch als ausweichende behandeln, d. h. als beständen sie aus wirklichen Dominantenakkorden.

Bei allen andern als den angeführten Trugfortschreitungen des Dominantenakkords in einen andern Dominantenakkord, ist vor allen Dingen die Regel zu beobachten, keine andere Fortschreitung der Intervalle als eine *stufenweise* anzubringen, und vermittelst dieser den Dominantenakkord in einen unvollkommenen Hauptakkord entweder seiner oder einer andern Tonart zu führen. Mit der stufenweisen Fortschreitung eines oder mehrerer Intervalle des Dominantenakkords kann auch noch die enharmonische Verwechselung eines und des andern Intervalls verbunden werden, z. B.

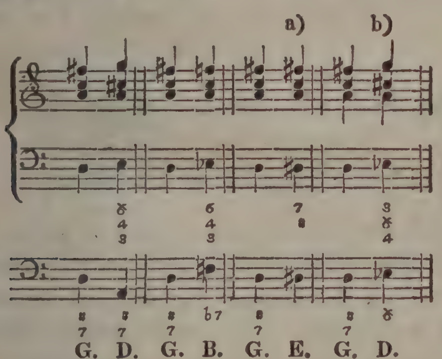


Solche Trug-Fortschreitungen, welche, wie unter den angeführten die beiden letzten, in einen vollkommenen Akkord einer andern Ton-

art führen, können auch stattfinden. Man kann sich hier den Dominantenakkord, g h d f, als einen übermässigen Sextenakkord, g h d eis, vorstellen.

Es darf übrigens wohl nicht erst noch erwähnt werden, dass bei Trugfortschreitungen das Verbot der Quinten- und Octavenparallelen, wie überhaupt, zu berücksichtigen ist.

In den vorstehenden Beispielen sind nur einige, nicht alle möglichen Trugfortschreitungen des Dominantenakkords der Tonart C dur und C moll aufgestellt; es bleibt dem Lernenden nun überlassen, noch andere aufzusuchen, und dann mit den Dominantenakkorden andrer transponirter Tonarten dieselben Uebungen bald in enger, bald in weiter Lage anzustellen. Als eine Wiederholung der Akkordenlehre wird es ganz zweckmässig sein, unter der eigentlichen Bassstimme der Beispiele noch eine andre anzubringen, um in letzterer, wie auch hier geschehen ist, durch Noten und Bezifferung jeden Akkord, der kein Grund- oder Stammakkord ist, als Grundakkord anzudeuten und dann noch durch einen Buchstaben unter der Bassnote den Grundton der Tonart anzuzeigen, zu welcher der Stammakkord gehört; z. B.



Durch die unterste Basszeile ist hier angedeutet, dass der erste Akkord der Dominantenakkord von G dur oder G moll, der zweite hingegen eine Umkehrung des Dominantenakkords von A dur ist. Der dritte Akkord ist wieder der Dominantenakkord von G, hingegen der vierte ist eine Umkehrung des Dominantenakkords von B dur oder B

moll. Durch hinzugefügte Bezifferung wird die jedesmalige Umkehrung auch gleich als erste, zweite oder dritte Umkehrung bezeichnet. Wenn (wie bei a)) der zweite Akkord ein Stammakkord, oder (wie bei b)) ein übermässiger Sextenakkord ist, so erhält die unterste Stimme einerlei Bassnote mit der andern, und nur der Buchstabe für den Grundton der Tonart, zu welcher der Akkord gehört, braucht angezeigt zu werden. Den übermässigen Sextenakkord kann man auch in der untersten Reihe durch seine 6 bezeichnen.

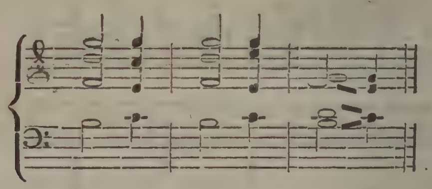
§. 16.

Ueber die erste Umkehrung des Dominantenakkords.
(Quintsextenakkord pag. 110.)

Der Bass, die Terz und die Quinte des Akkords sind drei Dissonanzen der Tonart und haben als solche zur Auflösung des Akkords ihre bedingte regelmässige Fortschreitung.

Der Leitton der Tonart liegt nemlich als Bass in der unteren der äusseren Stimmen des Akkords, deshalb hat er nur seine Fortschreitung aufwärts in den Hauptton, und die Ausnahme, die in der Fortschreitung des Leittons bei Auflösung des Dominantenakkords gestattet wurde, wenn der Leitton in einer Mittelstimme liegt, kann hier nicht stattfinden.

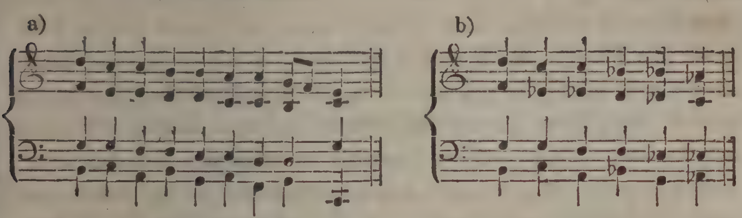
Die regelmässige Auflösung dieses Quintsextenakkords ist folgende:



Der Bass des Akkords (Leitton der Tonart), schreitet in den Hauptton. Die Terz des Akkords (Secunde der Tonart) schreitet hier meistens in den Hauptton, kann aber auch in die Terz desselben schreiten, was jedoch seltner geschieht, weil die Quinte des Akkords (Quarte der Tonart) nur in die Terz schreitet. Die Sexte des Akkords (Quinte der Tonart) bleibt bei der Fortschreitung der übrigen Intervalle liegen und wird Quinte des vollkommenen Dreiklangs, der auf dem Grundton der Tonart steht, und in welchen sich dieser Quintsextenakkord auflöst.

Diese erste Umkehrung des Dominantenakkords kann sich, wie der Dominantenakkord selbst und wie die beiden übrigen Umkehrungen desselben, entweder nach Dur oder nach Moll auflösen.

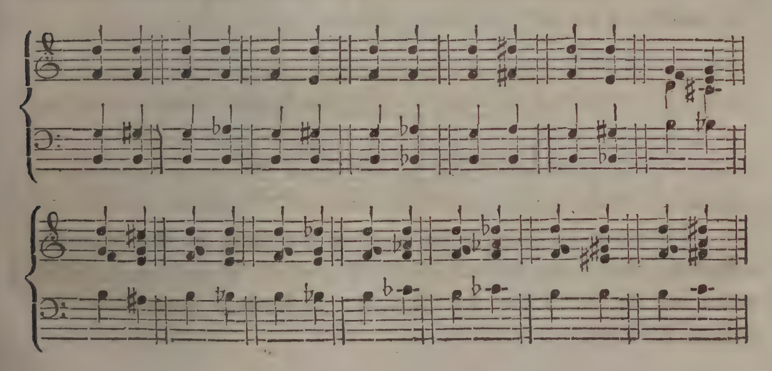
Eine Folge von Quintsextenakkorden, mit den gehörigen Auflösungen untermischt, kann entweder tonisch (wie bei a)) oder ausweichend (wie bei b)) sein.



Zum Trugschluss in den vollkommenen Dreiklang der Tonart auf der Sexte derselben eignet sich dieser Akkord nicht, weil sein Bass als Leitton der Tonart nicht in die Sexte der Tonart, sondern nur aufwärts in die Octave des Grundtons schreitet. Eine Fortschreitung wie die folgende, welche in die erste Umkehrung jenes Dreiklangs führt, kommt als Trugschluss nicht vor:



Trugfortschreitungen des Quintsextenakkords können jedoch unter den beim Dominantenakkord angegebenen Bedingungen und in derselben Weise stattfinden; z. B.



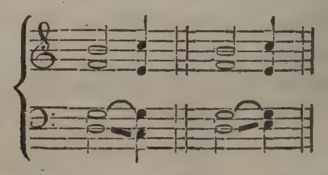
Aufgaben für den Lernenden sind:

1) Alle Quintsextenakkorde oder die jedesmalige erste Umkehrung des Dominantenakkords aller transponirten Tonarten regelmässig aufzulösen. 2) Tonische und ausweichende Folgen von diesen Quintsextenakkorden, mit den gehörigen Auflösungen untermischt, in verschiedenen Lagen, sowohl drei- als vierstimmig zu machen. (Beim dreistimmigen Gebrauch des Akkords kann die Terz desselben, Secunde der Tonart, am besten weggelassen werden. 3) Noch andre als die aufgeführten Trugfortschreitungen ebendesselben Akkords und endlich auch aller Quintsextenakkorde (auf dem Leitton der Tonart) der übrigen transponirten Tonarten zu machen. Bei den Trugfortschreitungen ist, wie beim Dominantenakkord gezeigt wurde, eine zweite Bassstimme anzubringen, um die vorkommenden umgekehrten Akkorde auf ihre Stammakkorde zu reduciren.

§. 17.

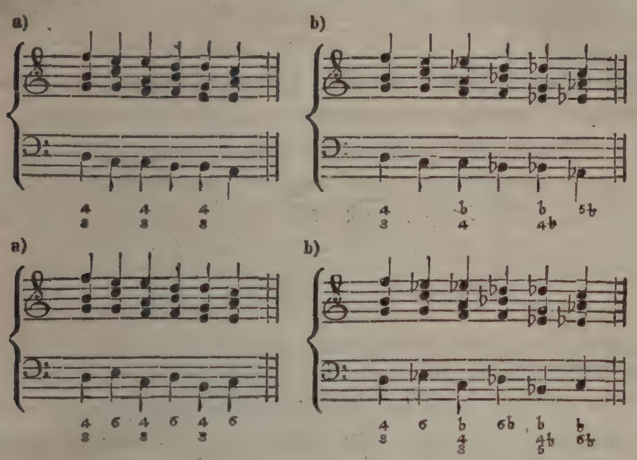
Ueber die zweite Umkehrung des Dominantenakkords. (Terzquartsextenakkord pag. 110.)

Der Bass dieses Akkords ist die Secunde der Tonart. Da diese eine doppelte Fortschreitung hat, nemlich entweder in den Hauptton oder in die Terz der Tonart, so kann der Akkord sich entweder in den vollkommeneu Dreiklang auf dem Grundton der Tonart, oder in die erste Umkehrung dieses vollkommenen Dreiklangs, d. h. in den Sextenakkord auf der Terz der Tonart, auflösen. Die übrigen im Akkord vorkommenden Dissonanzen der Tonart schreiten bei der Auflösung des Akkords regelmässig fort. Die Quarte des Akkords, welche Quinte der Tonart und also eine Consonanz derselben ist, kann bei der Auflösung des Akkords liegen bleiben.

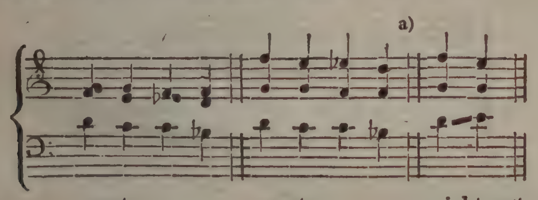


Die erste Auflösung, bei welcher der Bass in den Hauptton schreitet, ist der andern in den Sextenakkord der Tonart vorzuziehen, wenn mit der Auflösung des Akkords ein Schluss gemacht werden soll.

Eine Folge von Terzquartsextenakkorden, mit den gehörigen Auflösungen untermischt, kann entweder tonisch (wie bei a)), oder ausweichend (wie bei b)) sein.



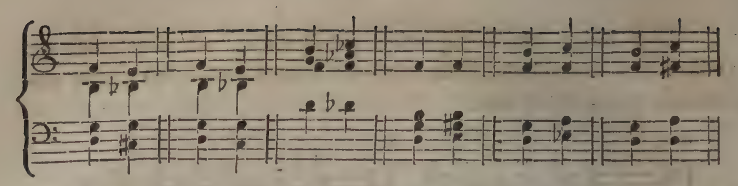
Im dreistimmigen Gebrauch ist die Sexte des Akkords am besten wegzulassen, und in diesem Falle der Bass in den Grundton zu führen; wollte man ihn in die Terz fortschreiten lassen, so würde die Auflösung des Akkords sehr unvollständig sein; z. B. bei a)



gut, gut, nicht gut, weil der zweite Zusammenklang kein vollständiger Akkord ist.

Trugfortschreitungen dieses Akkords werden auf die bereits angegebene Art gemacht.





Die Aufgaben für den Lernenden sind nach den in dem vorigen §. gegebenen einzurichten.

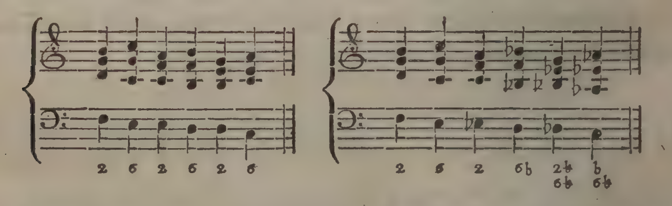
§. 18.

Ueber die dritte Umkehrung des Dominantenakkords.
(Secundenakkord vgl. pag. 110.)

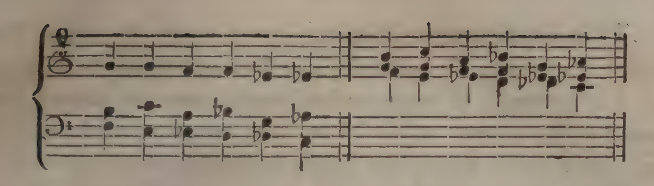
Der Bass dieses Akkords ist die Quarte der Tonart; dieses Intervall hat als Dissonanz der Tonart nur eine Fortschreitung, nemlich in die Terz derselben, auf welcher der Sextenakkord, die erste Umkehrung des vollkommenen Dreiklangs auf dem Grundton der Tonart steht. — Bei regelmässiger Fortschreitung der Dissonanzen der Tonart bleibt die Quinte derselben (Secunde des Akkords) liegen und wird dadurch zur Terz des Sextenakkords, in welchen der Secundenakkord sich auflöst.



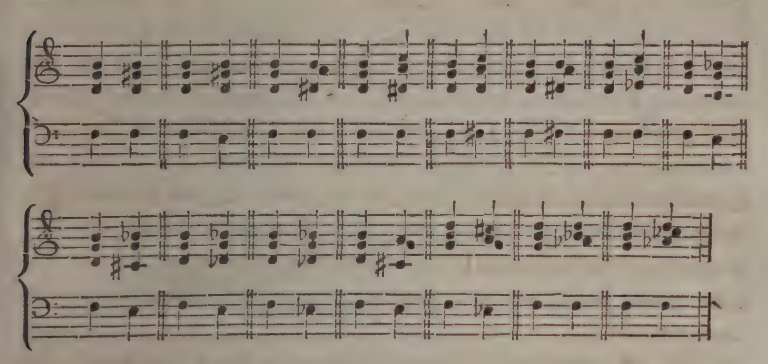
Eine Folge von Secundenakkorden mit untermischten auflösenden Sextenakkorden kann tonisch oder ausweichend sein; z. B.



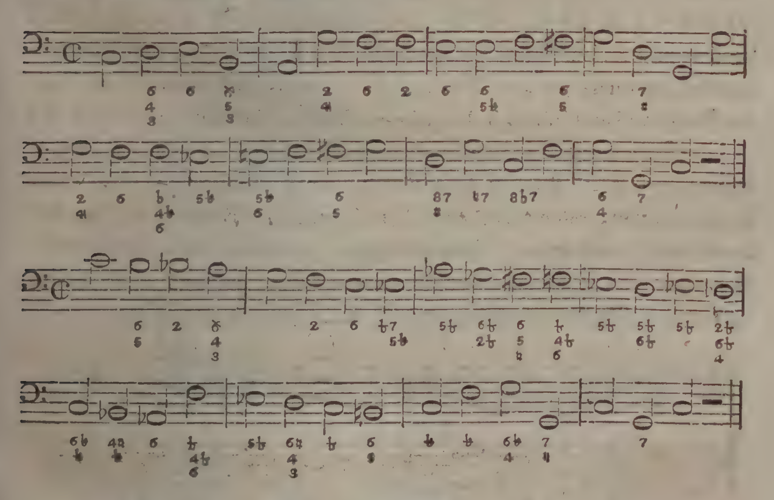
Im dreistimmigen Gebrauch dieses Akkords kann die Sexte desselben am besten weggelassen werden; z. B.



Trugfortschreitungen dieses Akkords werden auf die bekannte Art gemacht.



Die Aufgaben für den Lernenden sind nach Art der bisherigen einzurichten. Dann sind auch die beiden folgenden Beispiele sowohl drei- als vierstimmig in enger und in weiter Lage auszusetzen und vielfach zu transponiren.

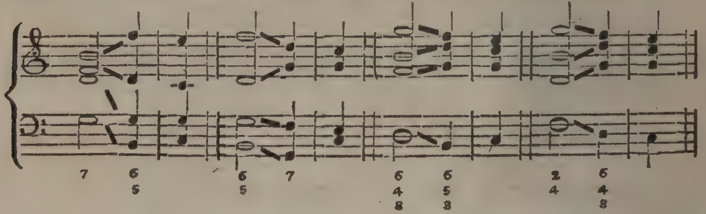


Bemerkungen über die Trugfortschreitungen.

1) In den bisherigen Beispielen findet immer nur eine Trugfortschreitung statt, die entweder den Dominantenakkord oder eine seiner Umkehrungen in einen andern unvollkommenen Akkord führt; diesen unvollkommenen Akkord kann man entweder regelmässig auflösen, oder durch abermalige Trugfortschreitung wieder in einen andern unvollkommenen Akkord führen; so dass sich mehrere Trugfortschreitungen unmittelbar einander folgen. Da aber die praktische Behandlung mancher unvollkommenen Akkorde, die aus dem Cap. I. bekannt sind, erst in den folgenden §§. besprochen wird, so ist bis jetzt weder auf weiterfortgesetzte Trugfortschreitungen, noch auf die Auflösung der noch zu besprechenden unvollkommenen Akkorde Rücksicht genommen. Der Lernende kann indessen diejenigen Trugfortschreitungen, welche in einen Dominantenakkord oder in eine von dessen Umkehrungen führen, entweder auflösen, oder eben diese durch Trugfortschreitungen verlängern. Alle bisherigen Beispiele jedoch in dieser Art zu behandeln, dies bleibt ihm aufbehalten, bis er erst Uebungen in Bezug auf die Behandlung aller unvollkommenen Akkorde durchgemacht hat. —

2) Es wurde weiter oben als allgemeine Regel aufgestellt, bei den Trugfortschreitungen eine stufenweise Fortschreitung der einzelnen Stimmen zu beobachten. Der Grund für diese Regel bezieht sich auf das leichtere Treffen der zu singenden Noten; hiervon kann bei Instrumentalstimmen eine Ausnahme gemacht werden, wie z. B. in *Mozart's* Requiem, wo die Trugfortschreitungen der Singstimmen stufenweise fortschreiten, während in den begleitenden Streichinstrumenten sprungweise Fortschreitung vorkommt. (Vergl. die bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienene Partitur, pag. 85 u. ff.)

3) Sprungweise Fortschreitungen einzelner Stimmen, welche entstehen, wenn z. B. dem Dominantenakkord unmittelbar eine seiner Umkehrungen, oder wenn einer Umkehrung eine andre desselben Akkords folgt, sind erlaubt. Solche Folgen, in welchen eine und dieselbe Harmonie sich in verschiedenen Gestalten folgt, gehören nicht in das Gebiet der Trugfortschreitungen; z. B.



4) Die enharmonische Verwechselung muss immer in derjenigen Stimme geschehen, in welcher der zu verwechselnde Ton liegt. Diese Bemerkung gilt nicht allein bei Trugfortschreitungen, sondern überhaupt.

§. 19.

Ueber die Behandlung des kleinen und des verminderten Septimenakkords.

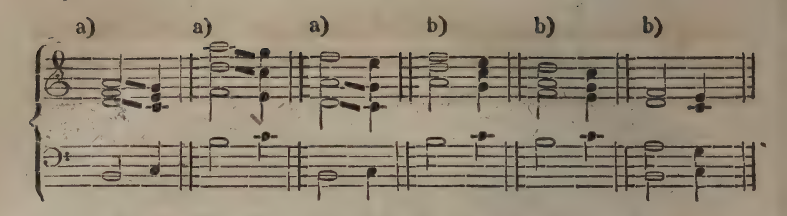
(vergl. pag. 111.)

Beide Akkorde bestehen nur aus Dissonanzen der Tonart; ihre Auflösung ist daher eine bedingtere als die des Dominantenakkords, dessen Bass als Consonanz der Tonart in irgend eine andre Consonanz derselben schreiten kann und also die freiere Behandlung zulässt.

Bei der regelmässigen Auflösung beider Akkorde schreitet der Bass, welcher der Leitton der Tonart ist, in die Octave des Grundtons.

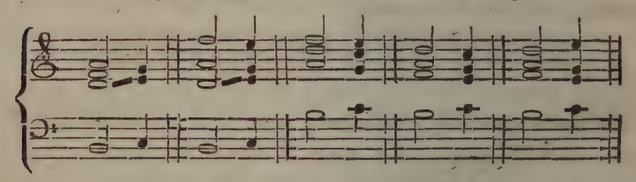
Die Quinte beider Akkorde (Quarte oder Undecime der Tonart) schreitet abwärts in die Terz der Tonart; die kleine Septime des kleinen und die verminderte Septime des verminderten Septimenakkords (Terzdecime der Tonart) schreitet abwärts in die Quinte oder Duodecime des Grundtons der Tonart.

Die Secunde oder None der Tonart verliert als Terz des kleinen Septimenakkords, wenn sie unter der Terzdecime der Tonart liegt, ihre Fortschreitung in den Hauptton, weil hierdurch verbotene Quintenparallelen entstehen würden, wie bei a); wenn sie hingegen über der Terzdecime liegt, so kann sie sowohl in den Hauptton der Tonart als in dessen Terz schreiten, wie bei b). Im verminderten Septimenakkord kann man die Secunde der Tonart immer willkührlich entweder in den Hauptton der Tonart oder in dessen Terz fortschreiten lassen, weil im ersten Falle, nicht wie beim kleinen Septimenakkord, zwei reine Quinten, sondern eine falsche und eine reine einander folgen.

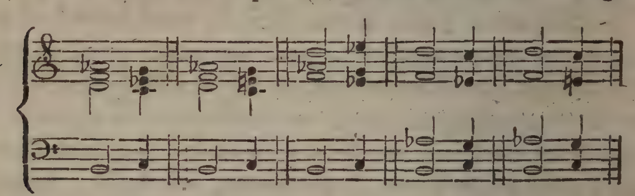


Der kleine Septimenakkord und alle seine Umkehrungen, deren Töne sämmtlich in der Durtonart liegen, werden in der Praxis auch nur nach Dur aufgelöst; die Quarte der Tonart schreitet bei der Auflösung dieser Akkorde also nur in die grosse Terz des Grundtons der Tonart. Der verminderte Septimenakkord wird, obgleich er nur in Moll vorkommt, dennoch in der Praxis sowohl nach Dur als nach Moll aufgelöst. Dies gilt auch von seinen drei Umkehrungen. Die regelmässigen Auflösungen beider Akkorde sind hier in Beispielen angegeben. (Ueber verschiedene willkührliche Auflösungen des kleinen Septimenakkords vergl. §. 23. pag. 220.)

a) Kleiner Septimenakkord in verschiedenen Lagen.



b) Verminderter Septimenakkord in verschiedenen Lagen.

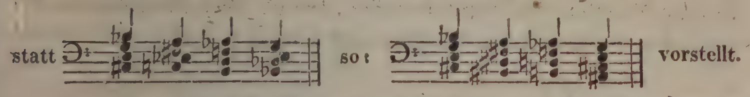


Anstatt der regelmässigen Auflösung beider Akkorde können auch Trugfortschreitungen derselben stattfinden, welche, wie bei dem Dominantenakkord und dessen Umkehrungen, entweder durch stufenweise Fortschreitung oder durch enharmonische Verwechselung der Intervalle gemacht werden. Die Trugfortschreitungen kommen weniger beim kleinen, als beim verminderten Septimenakkord vor. Dies bezieht sich ebenfalls auf ihre Umkehrungen. Verminderte Septimen-

akkorde können auch mehrere unmittelbar hinter einander folgen; bei einer solchen Folge schreiten gewöhnlich alle Stimmen gleichmässig stufenweise in halben Tönen fort; z. B.

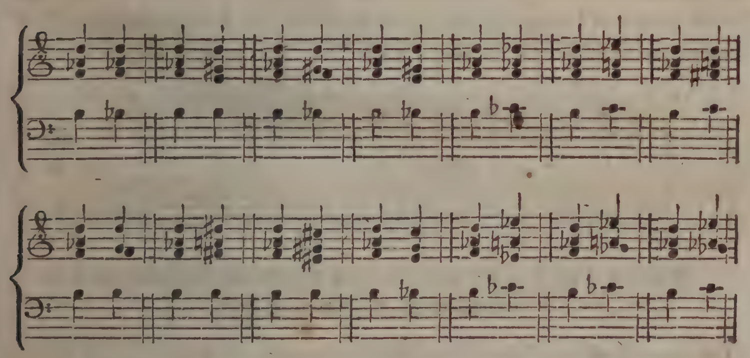


Ein Beispiel einer ähnlichen Fortschreitung findet sich in *L. v. Beethovens* Quartett Nr. 1. op. 18. (Partitur bei André in Offenbach, pag. 30.), wenn man sich den zweiten Akkord: c, es, fis, a, enharmonisch verwechselt als: his, dis, fis, a, und den vierten: b, des, e, g, als: ais, cis, e, g, also



Das angeführte Beispiel ist um so interessanter, weil es nicht als eine gewöhnliche Akkordenfolge dasteht, sondern als eine Bearbeitung der zweiten Figur des Hauptthemas, wodurch die Akkordenfolge eine innere Bedeutung erhält. Diese Bemerkung beiläufig.

Beispiele von Trugfortschreitungen des verminderten Septimenakkords:



Ueber den Gebrauch des verminderten Septimenakkords als eines Mittels zur schnellen Ausweichung aus einer Tonart in die andre, folgt das Nähere bei der Lehre von der ausweichenden Modulation. (Cap. II. §. 29.)

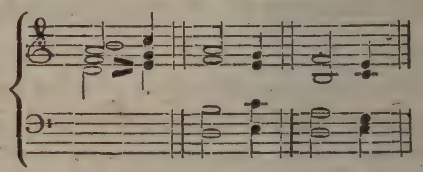
Die Aufgaben zur Uebung für den Lernenden sind nach den früheren einzurichten; besonders sind ihm die Trugfortschreitungen und deren Behandlung wie beim Dominantenakkord mit einer zweiten Basstimme, anzuempfehlen.

§. 20.

Ueber die erste Umkehrung des kleinen und des verminderten Septimenakkords.

(Quintsextenakkord, pag. 112.)

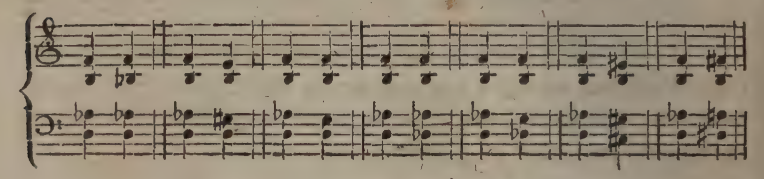
a) Die erste Umkehrung des kleinen Septimenakkords kann sich, weil die Secunde der Tonart (Basstons des Akkords), unter der Terzdecime der Tonart (Quinte des Akkords) liegt und daher ihre Fortschreitung in den Hauptton verliert, (vergl. den vorhergehenden §.,) nur in den Sextenakkord der Durtonart auflösen; z. B.

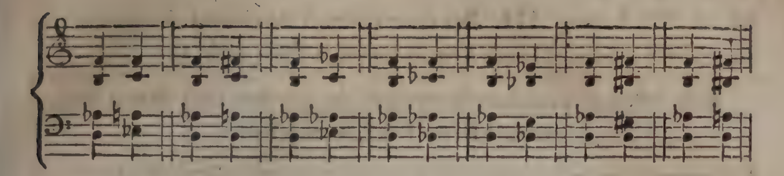


b) Die erste Umkehrung des verminderten Septimenakkords kann sich entweder in den Sextenakkord auf der Terz, oder in den vollkommenen Dreiklang auf dem Grundton der Tonart auflösen, und in beiden Auflösungen entweder nach Dur oder nach Moll gehen; z. B.



Beispiele von Trugfortschreitungen der ersten Umkehrung des verminderten Septimenakkords.



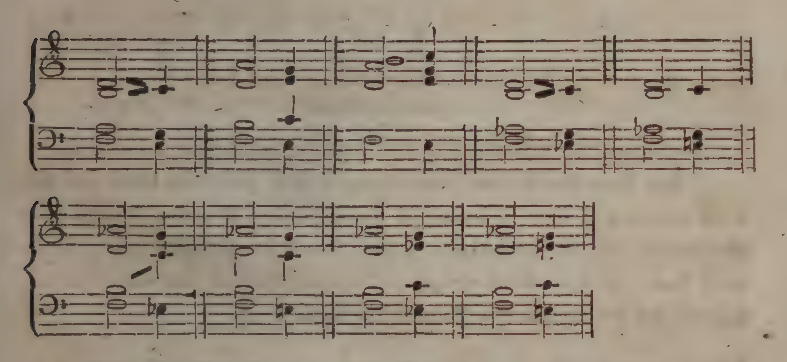


Die Aufgaben zum Selbsstudium sind nach den bisherigen einzurichten.

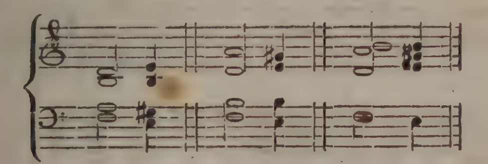
§. 21.

Ueber die zweite Umkehrung des kleinen und des verminderten Septimenakkords.
(Terzquartenakkord, pag. 113.)

Die zweite Umkehrung des kleinen wie des verminderten Septimenakkords auf der Quarte der Tonart, kann sich regelmässig nur in den Sextenakkord auf der Terz der Tonart auflösen; z. B.



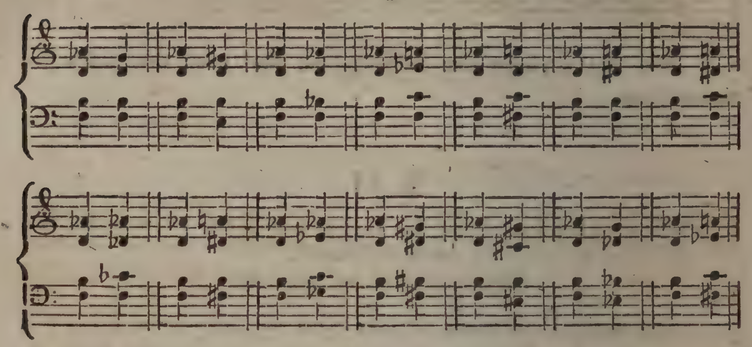
Die enge und weite Lage dieser Umkehrung des kleinen Septimenakkords findet man auch auf folgende Art behandelt:



welche unter dem Namen: der phrygische Schluss vorkommt. Vergl. *Marpurg's Abhandlung von der Fuge.* Berlin 1753 —

54. 4. Th. I. pag. 111. Bei der zweiten Umkehrung des verminderten Septimenakkords kommt dieser Schluss nicht vor.

Beispiele von Trugfortschreitungen der zweiten Umkehrung des verminderten Septimenakkords.



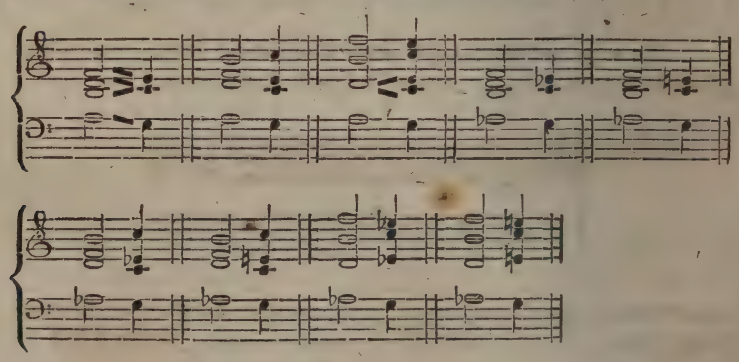
Die Aufgaben für den Lernenden über diesen und den folgenden §. sind wieder nach Art der bisherigen einzurichten.

§. 22.

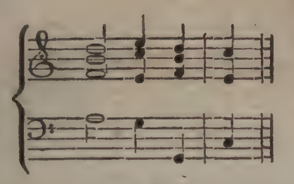
Ueber die dritte Umkehrung des kleinen und des verminderten Septimenakkords.

(Secundenakkord, pag. 113.)

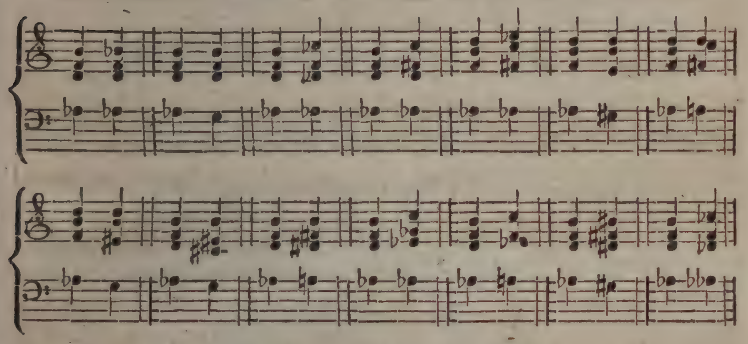
Der Bass der dritten Umkehrung beider Akkorde steht auf der Terzdecime der Tonart, welche als Dissonanz regelmässig abwärts in die Duodecime oder Quinte fortschreitet. Hiernach kann sich diese Umkehrung regelmässig nur in den Quartsextenakkord auf der Quinte der Tonart auflösen; z. B.



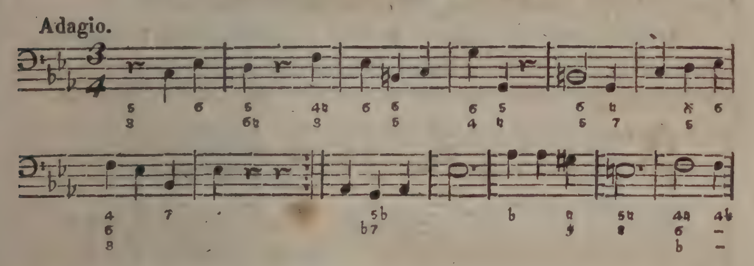
Diese Auflösung wird, wenn sie als Schluss gebraucht werden soll, meistens verlängert; z. B.

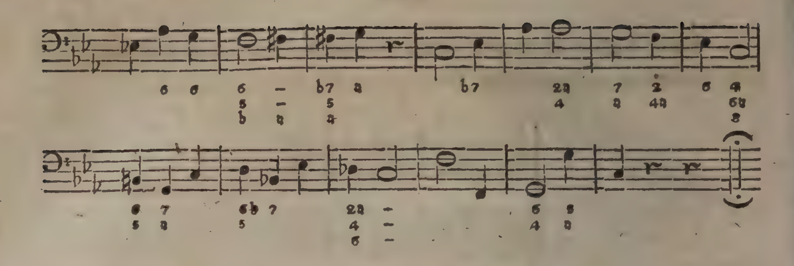


Beispiele von Trugfortschreitungen der dritten Umkehrung des verminderten Septimenakkords.



Zu den bisherigen Aufgaben kann noch das Aussetzen des folgenden Basses hinzukommen. Der Lernende unterlasse nicht, diesen Bass in mehrere Tonarten zu transponiren, verschiedenartig auszusetzen und sich von allen darin vorkommenden Akkorden, mittelst einer zweiten Bassstimme, Rechenschaft zu geben.





§. 23.

Ueber die Behandlung der drei übermässigen Sextenakkorde. (pag. 117.)

Die kleine Secunde des Grundtons der Tonart schreitet als Bass der drei übermässigen Sextenakkorde, bei deren regelmässiger Auflösung, in den Grundton der Tonart, während die in diesen Akkorden vorkommenden Dissonanzen der Tonart auf die bereits angeführte Art fortschreiten.

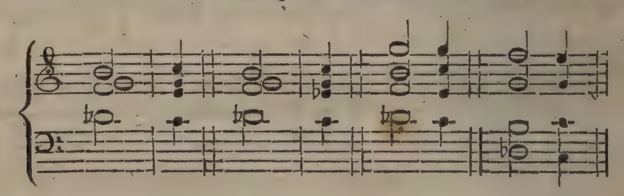
a) Auflösung des von der ersten Umkehrung des falschen Dreiklangs der Tonart abgeleiteten übermässigen Sextenakkords.



Die Auflösung dieses Akkords wie auch der beiden übrigen, ist meistens nach Dur.

Im vierstimmigen Satz ist dieser Akkord nicht anzubringen, weil keines seiner Intervalle eine doppelte Fortschreitung hat und deshalb durch Verdoppelung zu Octavenparallelen verleiten würde. Auch bei diesem Akkorde können Trugfortschreitungen stattfinden.

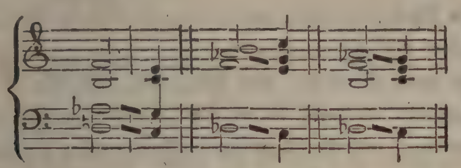
b) Auflösung des von der zweiten Umkehrung des Dominantenakkords abgeleiteten übermässigen Sextenakkords.



Die Quarte des Akkords, welche die Quinte und also eine Consonanz der Tonart ist, bleibt bei der Auflösung meistens liegen.

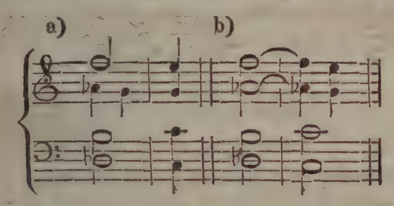
c) Auflösung des von der ersten Umkehrung des verminderten Septimenakkords abgeleiteten übermässigen Sextenakkords.

Durch die Fortschreitung der Terzdecime der Tonart in die Duodecime oder Quinte, entstehen mit der Fortschreitung des Basses, in welchem die kleine Secunde des Grundtons in den Grundton schreitet, Quintenparallelen, z. B.

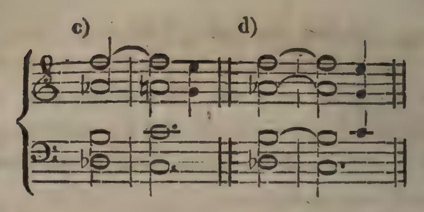


Wenn diese Quintenparallelen nicht wie in dem letzten eben angeführten Beispiel in den äusseren Stimmen liegen, sondern, wie in den beiden vorhergehenden, in der untern Stimme und einer Mittelstimme, so werden sie von einigen Theoretikern für erlaubt erklärt. (vgl. pag. 163.)

Um die Quintenparallelen zu vermeiden, kann die Quinte des Akkords entweder, noch eher als der Bass in den Grundton fortschreitet, abwärts in die Quinte der Tonart fortschreiten, wie bei a), oder sie kann, während der Bass fortschreitet, noch liegen bleiben, und in diesem Falle tritt ihre Fortschreitung erst später ein, wie bei b).

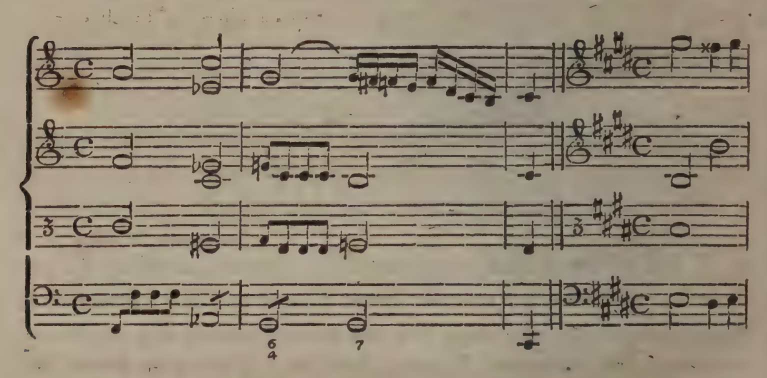


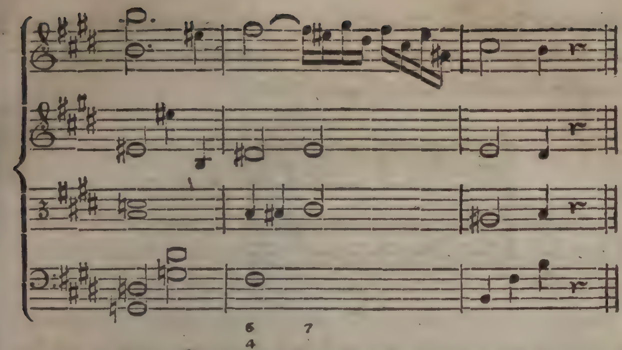
Bei a) finden sich zwei übermässige Sextenakkorde auf einerlei Basston; der erste ist von der ersten Umkehrung des verminderten Septimenakkords, der andre von der zweiten Umkehrung des Dominantenakkords derselben Tonart abgeleitet. Bei b) ist ausser der Quinte des Akkords auch noch die Terz desselben, wie dies gewöhnlich in diesem Falle geschieht, liegen geblieben; auf diese Weise löst sich der übermässige Sextenakkord nicht unmittelbar in den Dreiklang auf dem Grundton seiner Tonart auf, sondern das Eintreten der Terz und der Quinte dieses Dreiklangs wird um etwas verzögert. Eine ähnliche Verzögerung findet man auch in folgender Art:



Um den Eindruck einer neuen Tonart durch den Quartsextenakkord, welcher der eigentlichen Auflösung vorhergeht, völlig zu vermeiden, kann man die Sexte des Akkords, wie hier bei d), auch noch liegen lassen, wodurch dann ein Terzdecimenakkord entsteht, dessen Basston zugleich der Bass des vollkommenen Dreiklangs ist, in welchen der übermässige Sextenakkord regelmässig aufgelöst wird. In den Beispielen a) und d) wird also die Tonart des aufzulösenden Akkords durchaus nicht verlassen.

Wenn der in den angeführten Beispielen bei b) und c) verzögernde Quartsextenakkord als ein selbstständiger Akkord auf der Quinte seiner Tonart betrachtet werden soll, so folgt ihm gewöhnlich der Dominantenakkord seiner Tonart mit der Auflösung in den vollkommenen Dreiklang auf dem Grundton; z. B. in einem Adagio eines Quartetts von Joseph Haydn.

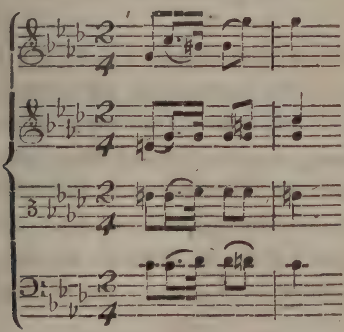




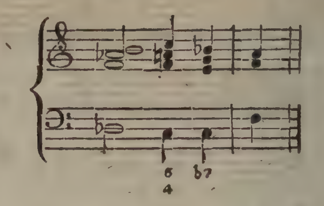
In diesen Beispielen findet die eigentliche Auflösung des übermässigen Sextenakkords in den vollkommenen Dreiklang auf dem Grundton seiner Tonart nicht statt, sondern, strenge genommen, nur eine Trugfortschreitung, die dann durch einen neuen Leitakkord in eine fremde Tonart führt. Hierüber folgende Bemerkung:

Jedem Leitakkord liegt der falsche oder unvollkommene Dreiklang auf dem Leitton der Tonart zum Grunde; ferner geschieht die Auflösung eines Leitakkords bei regelmässiger Fortschreitung der Dissonanzen der Tonart unmittelbar, d. h. dem Leitakkord folgt, ohne dass erst andre unvollkommene Akkorde eingeschoben werden, ein vollkommener Akkord seiner Tonart. Jede andre Folge ist eine Trugfortschreitung, sie mag nun in einen unvollkommenen Akkord entweder derselben Tonart, oder überhaupt in eine fremde Tonart führen.

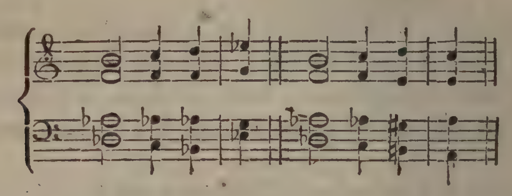
Ein Beispiel, wo der übermässige Sextenakkord in einen andern Leitakkord seiner Tonart führt und zwar gerade in einen solchen, von welchem er auch abgeleitet wird, findet sich in *L. v. Beethoven's* Quartett, op. 59. Nr. 1. (pag. 30. der in Offenbach erschienenen Partitur.)



Das folgende Beispiel, in welchem, wie in den beiden oben angeführten von *J. Haydn*, der übermässige Sextenakkord durch eingeschobene Akkorde in eine fremde Tonart führt,



kommt in der Praxis sehr häufig vor und hat vielleicht deshalb einige Theoretiker zu der Behauptung verleitet, dass der übermässige Sextenakkord auf der kleinen Sexte der Molltonart seinen Sitz habe. In dem vorstehenden Beispiel wird allerdings von dem übermässigen Sextenakkord aus, dessen Basston hier des ist, vermittelst des Dominantenakkords der Tonart F, in diese ausgewichen; durch diese Willkühr in der Fortschreitung des ersten Akkords ist aber nicht bewiesen, dass der Akkord: des, f, as, h, auf der kleinen Sexte von F moll steht und zu dieser Tonart gehört. Wenn nemlich ein Leitakkord zu derjenigen Tonart gehören sollte, in welche er nicht unmittelbar, sondern erst mittelbar durch Hülfe eines zweiten Leitakkords ausweichen kann, so würde leicht der Beweis zu führen sein, dass z. B. der Akkord: des, f, as, h, entweder zu Es dur oder zu A moll gehöre.

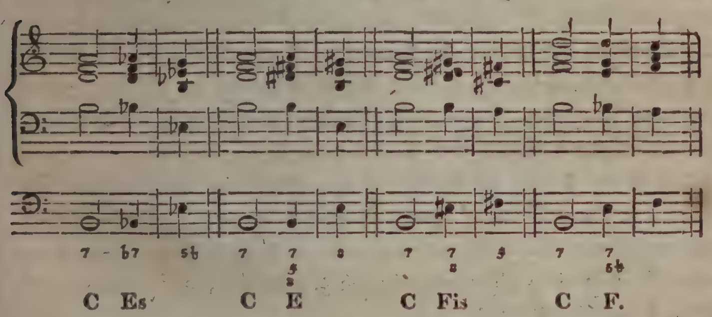


Jeder Leitakkord einer Tonart bezieht sich als solcher also auf einen vollkommenen Akkord derselben, der ihm bei regelmässiger Auflösung unmittelbar folgt, oder in welchem er sich unmittelbar auflöst. Jede andre Auflösung eines Leitakkords aber, die durch Einschieben eines oder mehrerer seiner Tonart fremder Akkorde herbeigeführt wird, ist keine bedingte, sondern eine willkührliche. Zu dieser letzten gehört auch der folgende Fall, in welchem der kleine Septimenakkord von C dur nicht unmittelbar, sondern durch Einschieben der ersten

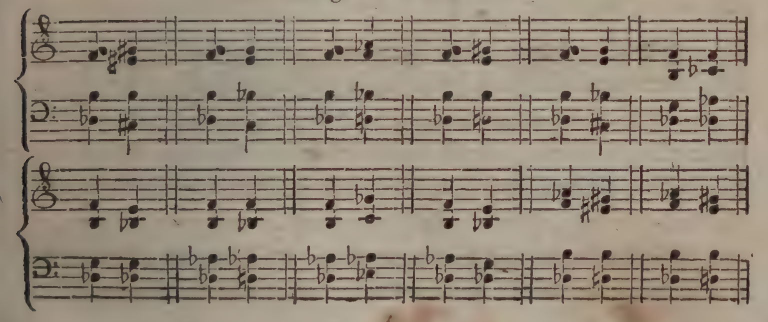
Umkehrung des Dominantenakkords von A dur oder A moll in den vollkommenen Dreiklang der letztgenannten Tonart aufgelöst wird.



Eben so, wie hier die Auflösung des Akkords h, d, f, a, durch einen eingeschobenen der Tonart C dur fremden Akkord, nach A moll geschieht, kann sie, wie in den folgenden Beispielen nach Es dur, nach E dur, nach Fis moll, nach F dur oder nach andern Tonarten geführt werden, die aufzusuchen dem Selbststudium überlassen bleiben. So weit diese Bemerkung.



Beispiele von Trugfortschreitungen der beiden vierstimmigen übermässigen Sextenakkorde.



Umkehrungen der übermässigen Sextenakkorde kommen in der Praxis selten vor.

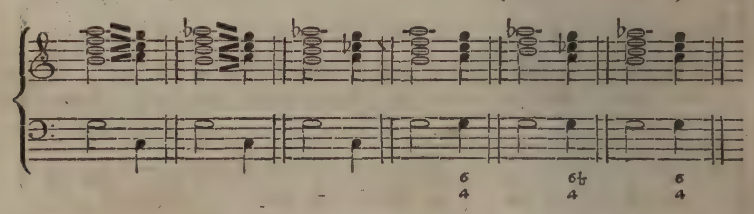
Die *Aufgaben* für den Lernenden sind wieder nach Art der früheren einzurichten.

§. 24.

Ueber die Behandlung des Nonenakkords.
(pag. 119.)

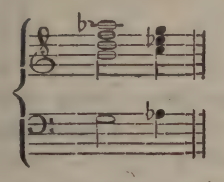
Der Bass des Nonenakkords, *Quinte der Tonart*, wird bei der Auflösung des Akkords wie der Bass des Dominantenakkords behandelt, während die übrigen Intervalle des Akkords, welche für sich entweder einen kleinen oder verminderten Septimenakkord bilden, derselben Fortschreitung unterworfen sind, welche bei diesen Akkorden angezeigt wurde (vgl. §. 19. Cap. II.). Wie der kleine Septimenakkord, löst sich auch der grosse Nonenakkord nur nach Dur auf; der kleine Nonenakkord hingegen schreitet wie der verminderte Septimenakkord entweder nach Dur oder nach Moll. Im grossen Nonenakkord verliert die Quinte des Akkords (*Secunde der Tonart*) ihre Fortschreitung in die Octave des Grundtons, so oft sie nemlich *unter* der None des Akkords (*Terzdecime der Tonart*) liegt; wenn sie hingegen *über* der Terzdecime liegt, so kann sie sowohl aufwärts in die Terz, als abwärts in den Hauptton fortschreiten. Der bedingteren Fortschreitung der Secunde der Tonart liegt die Vermeidung verbotener Quintenparallelen zum Grunde; diese Bemerkung wurde schon in dem eben angeführten §. gemacht, auf welchen deshalb zurückgewiesen wird.

Die regelmässige Auflösung des grossen und des kleinen Nonenakkords ist folgende:



Die Fortschreitung des Basses in die Terz der Tonart ist wie beim Dominantenakkord zu vermeiden. Die beim Dominantenakkord

vorkommende Auflösung in den zweiten vollkommenen Dreiklang der Tonart auf der Sexte derselben, kommt beim Nonenakkord nicht zur Anwendung, weil bei dem sogenannten Trugschluss die Auflösung der Terzdecime der Tonart übergangen werden müsste, um den Nonenakkord nicht in einen Nebenseptimenakkord auf der Sexte der Tonart zu führen; z. B.

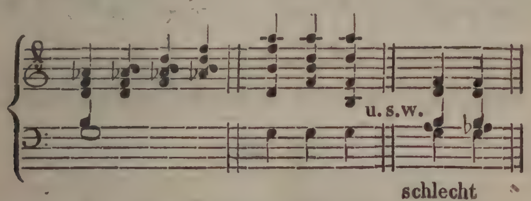


Eine mit den auflösenden Dreiklängen untermischte Folge von Nonenakkorden kann auf ähnliche Art wie eine solche Folge von Dominantenakkorden gemacht werden, bei welchen der Bass abwechselnd in Quinten abwärts und in Quarten aufwärts schreitet z. B.



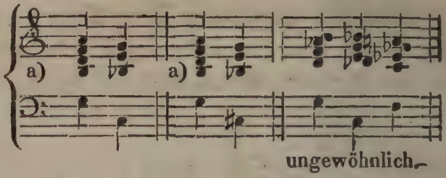
Solche Folgen nur von Neben-Nonenakkorden zu machen, ist nicht anzurathen.

Umkehrungen des Nonenakkords kommen in der Praxis nicht als selbstständige Akkorde vor (vergl. pag. 120.); indessen kann sowohl der kleine als der grosse Nonenakkord in verschiedenen Lagen vorkommen, z. B.

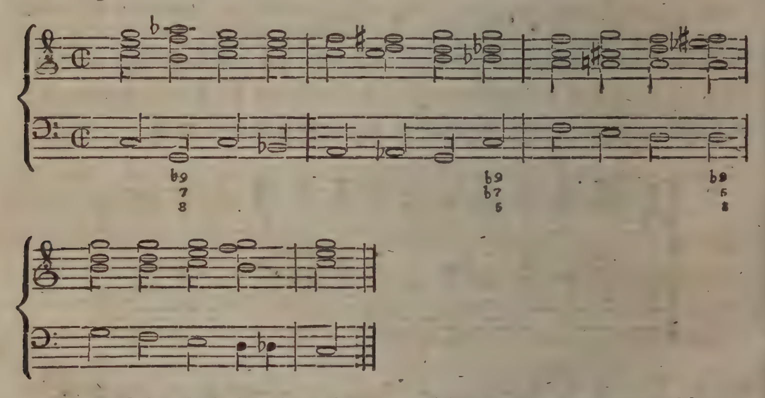


Zweckmässig ist es, eine möglichst zerstreute Lage des Akkords zu wählen und die Intervalle nie so nahe zu legen, wie in dem letzten eben angeführten Beispiele.

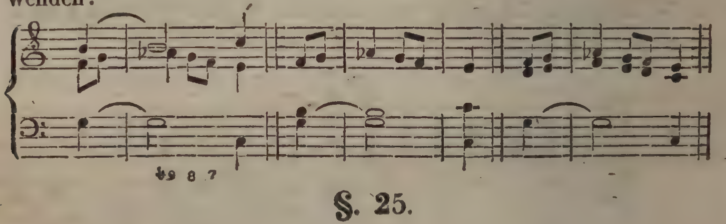
Trugfortschreitungen des Nonenakkords kommen in der Praxis wenig vor; am häufigsten sind die folgenden: bei a)



Im mehrstimmigen Satze ist die Quinte des Akkords (Secunde der Tonart) am besten wegzulassen; nächst dieser kann, je nachdem die gute Stimmenführung es erfordert, entweder die Septime oder die Terz desselben weggelassen werden.



Weil im dreistimmigen Satze zwei Intervalle des Nonenakkords weggelassen werden müssen und aus diesem Grunde der Akkord leer klingt, so ist er hier am zweckmässigsten auf folgende Arten anzuwenden:



§. 25.

Ueber den Undecimenakkord.

(Pag. 121.)

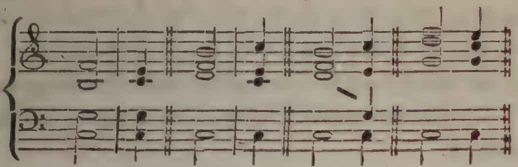
Wenn der Undecimenakkord mit allen seinen Intervallen, also fünfstimmig vorkommt, so schreiten die Dissonanzen der Tonart

bei seiner Auflösung regelmässig fort, während seine beiden tiefsten Töne, nemlich der Grundton und die Quinte der Tonart, liegen bleiben, z. B.

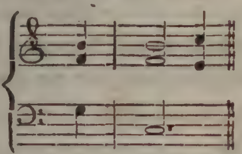


Die Auflösung dieses Akkords, der in der Dur- und Molltonart eines und desselben Grundtons nicht verschieden ist, führt, wie der Dominantenakkord, entweder nach Dur oder nach Moll.

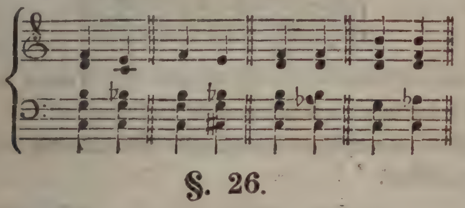
Im vierstimmigen Satze wird beim Gebrauche dieses Akkords, dessen Intervalle in verschiedenen Lagen vorkommen können, meistens entweder die Secunde oder die Quinte der Tonart, seltner der Leitton weggelassen.



Im dreistimmigen Satze kommt er gewöhnlich als Verzögerung der Auflösung des Dominantenakkords vor. z. B.



Trugfortschreitungen des Undecimenakkords finden selten statt; die üblichsten sind folgende:



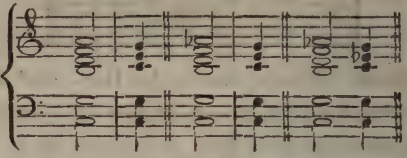
§. 26.

Ueber den Terzdecimenakkord.

(pag. 124.)

Wenn der Terzdecimenakkord mit allen seinen Intervallen, also sechsstimmig vorkommen soll, so werden bei seiner regelmässigen Auf-

lösung die vier obersten derselben wie ein kleiner oder ein verminderter Septimenakkord behandelt, während die beiden untersten, der Grundton und die Quinte der Tonart, liegen bleiben. Der grosse Terzdecimenakkord wird nur nach Dur, der kleine aber nach Dur oder Moll aufgelöst; z. B.



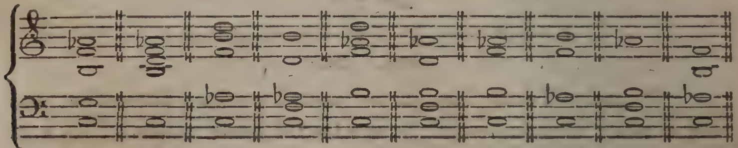
Der Grundton, der Leitton und die Terzdecime der Tonart sind die Hauptintervalle des Akkords und können daher, falls aus Mangel an Stimmen einige Intervalle des Akkords fortbleiben müssen, nicht weggelassen werden. Nächst diesen Intervallen ist die Quarte der Tonart beizubehalten, weil diese in die Terz des auflösenden Dreiklangs fortschreitet, eine Fortschreitung, welche der Secunde der Tonart in Verbindung mit der Terzdecime derselben nicht immer gestattet werden kann. Die Secunde und die Quinte der Tonart sind also am besten wegzulassen.

Der kleine Terzdecimenakkord kommt häufiger als der grosse zur Anwendung; bei beiden, sie mögen sechs-, fünf- oder vierstimmig vorkommen, ist immer auf zerstreute Lage der Intervalle Rücksicht zu nehmen, und besonders ist diejenige Lage der Stimmen zu vermeiden, in welcher von mehreren derselben jede nur um eine Secunde von den nächstgelegenen entfernt ist; z. B.

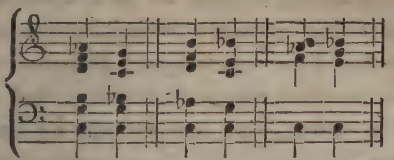


Eben so ist es zu vermeiden, die Quinte der Tonart höher als die Terzdecime, oder beide neben einander zu legen.

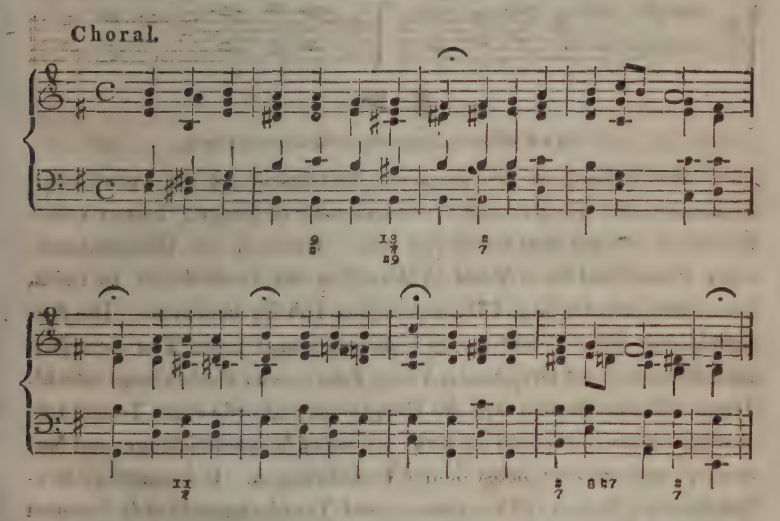
Beispiele von verschiedenen Lagen des Akkords im fünf- und im vierstimmigen Satze.



Die gewöhnlichste Trugfortschreitung des Terzdecimenakkords ist folgende:



Fünfstimmiges Beispiel, in welchem der Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenakkord vorkommt.



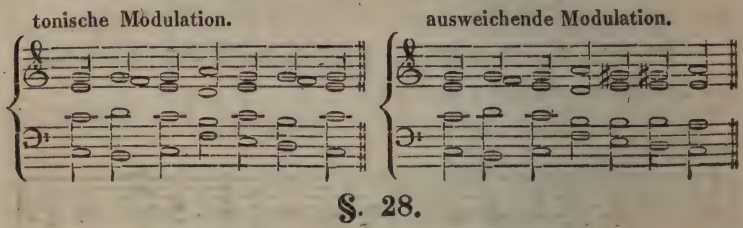
Weil im fünf-, sechs- und mehrstimmigen Satz meistens Vorhalte und melodisch durchgehende Noten zur Anwendung kommen, die Lehre über diese beiden Gegenstände aber erst später abgehandelt wird, so kann der Lernende sich bis dahin mit der vierstimmigen Behandlung der fünf- und sechsstimmigen Akkorde beschäftigen, und die mehr als vierstimmige Behandlung eines bezifferten Basses so lange verschieben, bis er alle in diesem Werke gegebenen Beispiele ausgearbeitet hat.

§. 27.

Lehre von der Modulation und der Ausweichung.

Jede Folge mehrerer verschiedener Akkorde wird im Allgemeinen eine **Modulation** genannt.

Wenn sämmtliche Akkorde in einer solchen Folge zu einer und derselben Tonart gehören, so wird die Modulation eine leitereigene oder tonische genannt; wenn hingegen in einer solchen Folge von Akkorden, Töne verschiedener Tonarten vorkommen, so heisst die Modulation eine ausweichende, und diejenige Stelle wo der fremde Ton eintritt, eine Ausweichung; z. B.



§. 28.

Ueber die tonische Modulation.

Zur Uebung in der tonischen Modulation ist die vollständige Kenntniss aller Haupt- und Nebenakkorde derjenigen Tonart erforderlich, in welcher man moduliren will. Um sich alle Hauptakkorde einer Tonart und ihren Stand in derselben ins Gedächtniss zu rufen, kann man sich der pag. 128. angefügten Tabelle bedienen. Die Nebenakkorde einer Tonart finden sich, wenn man jeden Ton derselben zum Basston eines Dreiklangs, Vier-, Fünf- oder Sechsklangs macht. Diese Akkorde werden wie die Hauptstammakkorde einer Tonart terzenweise construirt, und es giebt demnach Nebendreiklänge und Nebenseptimenakkorde, nebst beider Umkehrungen. Uebermässige Sextenakkorde, Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenakkorde kommen als Nebenakkorde in der Praxis selten vor.

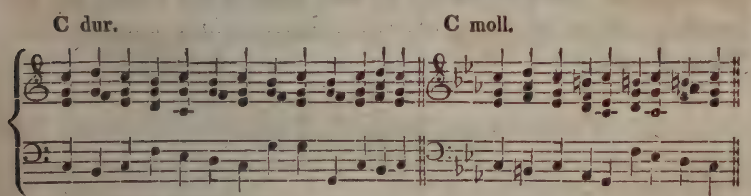
Alle Nebendreiklänge, die aus einem Basston mit grosser oder kleiner Terz und reiner Quinte bestehen, werden wie vollkommene Dreiklänge behandelt, denn jeder derselben kann als ein solcher betrachtet werden; z. B. der Dreiklang: d, f, a, kann entweder als Nebendreiklang auf der Secunde in C dur, oder als vollkommener Grunddreiklang von D moll vorkommen. Die Behandlung eines Nebendreiklangs, welcher aus einem Basston mit kleiner Terz und falscher Quinte besteht, ist die eines unvollkommenen oder falschen Dreiklangs auf dem Leitton der Tonart. Die Umkehrungen der Nebendreiklänge sind wie die Umkehrungen der Hauptdreiklänge zu behandeln.

Alle Nebenvierklänge, welche ihrer äusseren Gestalt nach Septimenakkorde oder Umkehrungen derselben sind, können wie einer

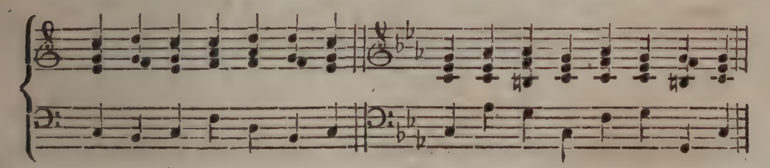
der drei Hauptseptimenakkorde oder deren Umkehrungen behandelt werden; meistentheils dient die regelmässige Auflössung des Dominantenakkords und seiner Umkehrungen, seltner die des kleinen oder verminderten Septimenakkords und der von ihnen abgeleiteten Umkehrungen, zur Richtschnur. Trugfortschreitungen der Nebenvierklänge kommen nicht zur Anwendung. Die Anwendung von Nebenfünf- und Sechsklängen ist in der Modulation nicht anzurathen.

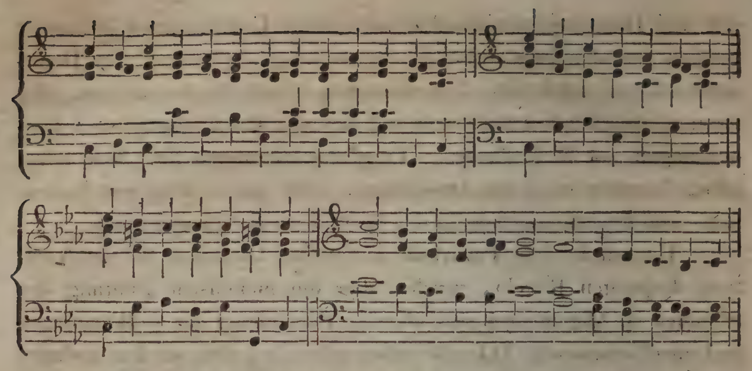
Um nun in einer Tonart zu moduliren, kann man mit Beobachtung derjenigen Regeln, welche über die melodische Führung der Stimmen im Allgemeinen und über die Behandlung der vollkommenen und unvollkommenen Akkorde insbesondere gegeben wurden, mehrere zu einer und derselben Tonart gehörende Akkorde einander folgen lassen. Weil, wie schon pag. 79 erwähnt wurde, eine Tonart durch die sogenannten *cordae essentiales* (Grundton, Terz und Quinte derselben) charakterisirt wird, so ist es bei der Modulation zweckmässig, dieselbe mit dem vollkommenen Dreiklang auf dem Grundton derjenigen Tonart, welche der ganzen Modulation zum Grunde liegen soll, sowohl anzufangen, als auch zu schliessen, und allenfalls unmittelbar vor dem Schlussakkord einen Hauptleitakkord hören zu lassen, der sich in den vollkommenen Dreiklang auf dem Grundton der Tonart auflöst.

Beispiel von Modulationen, in welchen nur Hauptakkorde der Tonart vorkommen.



Solche Modulationen, in welchen sich, wie in den beiden angeführten, nur Hauptakkorde einander folgen, klingen sehr monoton; harmonisch mannigfaltiger sind dagegen die folgenden, in welchen Hauptakkorde und Nebenakkorde mit einander vermischt vorkommen.



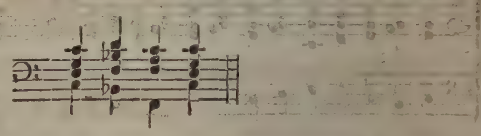


Aehnliche Modulationen wie die vorstehenden, in verschiedenen Tonarten bald drei- bald mehrstimmig und mit Rücksicht auf eine klangvolle Lage der Stimmen zu machen, wird nun Aufgabe des Lernenden.

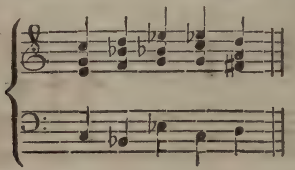
§. 29.

Ueber die ausweichende Modulation.

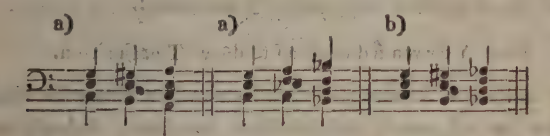
Im §. 27. wurde diejenige Modulation eine ausweichende genannt, in welcher Akkorde sich einander folgen, die nicht zu einer und derselben, sondern zu verschiedenen Tonarten gehören. Diejenige Stelle, wo der leiterfremde Ton eintritt, oder das Eintreten des leiterfremden Tons selbst, wurde als eine Ausweichung bezeichnet. In dem folgenden Beispiel findet die Ausweichung mit dem Eintreten des Tones *b* statt;



Eine Ausweichung kann willkührlich oder bedingt sein. Willkührlich ist sie, wenn sich vollkommene Akkorde verschiedener Tonarten, die nicht als tonische Akkorde in einer und derselben Tonart vorkommen, einander folgen; z. B.



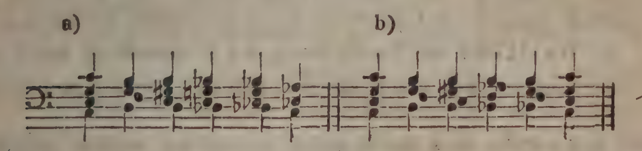
Bedingt hingegen ist die Ausweichung, wenn der leiterfremde Ton als ein wesentliches Intervall eines Leitakkords einer neuen Tonart vorkommt, und wenn dann dieser Leitakkord regelmässig in einen vollkommenen Akkord seiner Tonart aufgelöst wird. Unter diesen Umständen, d. h. wenn die Auflösung des Leitakkords stattfindet, ist die Ausweichung auch eine vollständige, gleichviel ob sie in einen der vorhergegangenen Tonart leitereigenen oder ihr leiterfremden Akkord geschieht; z. B.



In beiden Beispielen bei a) geht jedesmal ein Leitakkord, der gleichsam den Schritt von C dur nach A moll, oder von C dur nach B dur vermittelt und bedingt, dem vollkommenen Dreiklang von A moll oder B dur voran. In dem Beispiel bei b) hingegen ist die Ausweichung unvollständig, weil keine Auflösung weder des ersten noch des zweiten Leitakkords folgt, sondern durch Trugfortschreitungen verzögert wird, und daher auch so lange unvollständig bleibt, bis wie in den folgenden Beispielen die Auflösung in einen vollkommenen Akkord geschieht.



Mittelst der bedingten vollständigen Ausweichung wird eine Tonart verlassen und in eine andere übergegangen (ausgewichen). Die unvollständige Ausweichung kann endlich entweder in eine fremde Tonart führen (wie bei a), oder zurück in dieselbe Tonart, von welcher man ausgegangen ist, (wie bei b).



Bei der Ausweichung aus einer Tonart in eine andere, kann auf

eine Aehnlichkeit zwischen beiden Rücksicht genommen werden*). Diese Aehnlichkeit ist grösser oder geringer, jenachdem die beiden Tonarten mehr oder weniger gemeinschaftliche Töne haben. So hat z. B. C dur mehr Aehnlichkeit mit G dur und mit F dur, als mit D dur und B dur. G dur und F dur unterscheiden sich nemlich von C dur, jedes nur durch einen Ton, G dur durch *fis*, F dur durch *b*; hingegen D dur und B dur unterscheiden sich jedes durch zwei Töne von C dur, ersteres durch die Töne *fis* und *cis*, das andere durch *b* und *es*. Dieses Verhältniss der Tonarten zu einander nennt man:

Die Verwandtschaft der Tonarten.

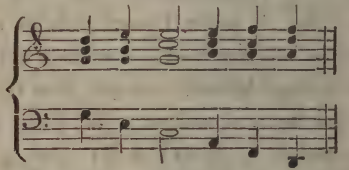
Die mit einer Tonart zunächst verwandten Tonarten sind, nach einer bisher fast allgemein aufgestellten Annahme, diejenigen, deren vollkommene Grunddreiklänge in derselben als leitereigene Dreiklänge vorkommen; z. B. mit der Tonart C dur sind die Tonarten D moll, E moll, F dur, G dur und A moll verwandt. Der vollkommene Grunddreiklang von D moll nemlich (*d*, *f*, *a*) kommt auf der zweiten Stufe von C dur als ein leitereigener Dreiklang dieser Tonart vor; auf der dritten Stufe von C dur steht der Grunddreiklang von E moll (*e*, *g*, *h*) u. s. w. Alle die angeführten Tonarten stehen aber nicht in einem gleich nahen Grade der Verwandtschaft mit C dur, denn mit Rücksicht auf die grössere oder geringere Aehnlichkeit derselben im Vergleich zu C dur, unterscheiden sich A moll, F dur und G dur nur durch einen Ton von C dur, nemlich A moll durch *gis*, F dur durch *b*, und G dur durch *fis*; hingegen D moll unterscheidet sich von C dur durch zwei Töne, *b* und *cis*; eben so E moll durch *fis* und *dis*. Weil aber A moll in der Praxis gar keine Vorzeichnung erhält, E moll nur ein Kreuz, und weil man den näheren oder entfernteren Grad der Verwandtschaft nach der grösseren oder geringeren Aehnlichkeit zwischen der Vorzeichnung zweier Tonarten zu klassificiren gewohnt ist, so nimmt man als die nächstverwandten Durtonarten von C dur, F dur und G dur an, welche sich von C dur nur durch einen fremden Ton unterscheiden; als die nächst verwandte Molltonart von C dur wird A moll aufgestellt, welches sich (in Folge der Willkühr bei Vorzeichnung der Molltonarten) durch gar kein Versetzungszeichen von C dur unterscheidet; nach A moll folgen

*) In der Folge wird hier diejenige Tonart, von welcher man ausgeht, der Kürze halber die erste genannt; hingegen diejenige, in welche ausgewichen werden soll, die zweite.

dann D moll und E moll, die sich beide (ebenfalls in Folge der Willkühr in der Vorzeichnung) nur durch ein Versetzungszeichen von C dur unterscheiden, ersteres durch ein *b* vor dem Ton *h*, das andere durch ein ♯ vor dem Ton *f*, obgleich, streng genommen, A moll sich durch den Ton *gis*, D moll durch die beiden Töne *b* und *cis*, und endlich E moll durch *fis* und *dis* von C dur unterscheidet.

Ein ganz andrer Grund als die theilweise willkührliche Vorzeichnung der Tonarten, und ein Grund, der nicht aus der speculativen Theorie entlehnt ist, für die Verwandtschaft der Tonarten überhaupt und dann für die Bestimmung des näheren oder entfernteren Grades der Verwandtschaft, lässt sich entnehmen aus der im I. Capitel dieses Werkes aufgestellten Eintheilung der tonischen Dreiklänge einer Tonart in vollkommene und unvollkommene; eine Eintheilung, die aus der Unterscheidung der Consonanzen und Dissonanzen einer Tonart hervorging und der systematischen Construction aller zu einer Tonart gehörenden Hauptakkorde zum Grunde gelegt wurde. (vergl. pag. 102 u. 104.) In jeder Tonart giebt es zwei vollkommene Dreiklänge, d. h. solche, die nur aus Consonanzen der Tonart bestehen. Der erste dieser Dreiklänge befindet sich auf dem Grundton der Tonart, der zweite auf der Sexte derselben. In C dur sind diese beiden Dreiklänge *c*, *e*, *g*, und *a*, *c*, *e*; in C moll: *c*, *es*, *g*, und *as*, *c*, *es*; in A moll: *a*, *c*, *e* und *f*, *a*, *c*; u. s. w. Beiläufig kann hier auch noch erwähnt werden, dass der Dominantenakkord jeder Tonart sich in einen dieser beiden vollkommenen Dreiklänge auflöst, wenn die Auflösung überhaupt eine regelmässige ist (vergl. Cap. II. §. 15.). Mit Rücksicht also auf das Wesen der Consonanzen und Dissonanzen einer Tonart, welches, wie eben angegeben ist, schon der Eintheilung der Akkorde in vollkommene und unvollkommene und deren Behandlung in der Praxis zum Grunde gelegt wurde, kann hier nun auch der Grundsatz aufgestellt werden, dass diejenigen Tonarten am nächsten mit einander verwandt sind, deren vollkommene Grunddreiklänge (oder Dreiklänge auf dem — Grundton der Tonart) in einer und derselben Tonart als vollkommene Dreiklänge vorkommen. Hiernach ist also A moll mit C dur am nächsten verwandt, denn der vollkommene Grunddreiklang von A moll kommt als vollkommener Dreiklang auch auf der sechsten Stufe von C dur vor; A moll ist wieder verwandt mit F dur; F dur mit D moll. Alle vollkommenen Grunddrei-

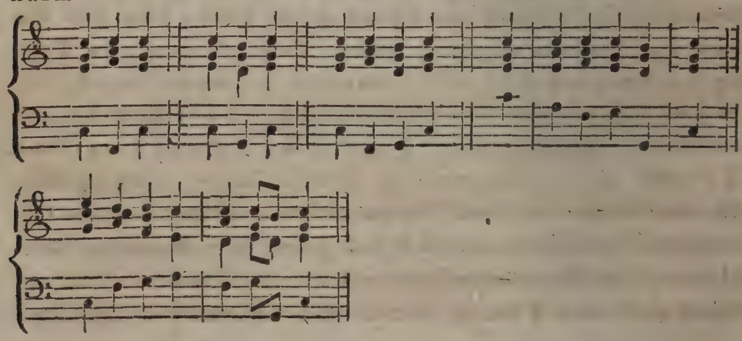
klänge der hier genannten Tonarten kommen als tonische Dreiklänge in C dur vor. Weiter als bis zum vollkommenen Grunddreiklang von D moll kann, mit Rücksicht auf unveränderte Tonalität der Tonart C dur, diese Kette von Dreiklängen nicht geführt werden; denn nach dem Dreiklange *d, f, a*, würde *b, d, f*, folgen, der einen der Tonart C dur fremden Ton, nemlich *b*, mit sich führt. So wie hier nun der vollkommene Grunddreiklang von A moll als zweiter vollkommener Dreiklang von C dur vorkommt, eben so findet sich der Dreiklang *c, e, g*, selbst, als zweiter vollkommener Dreiklang auf der Sexte von E moll; und der Grunddreiklang *e, g, h*, kommt als zweiter vollkommener Dreiklang auf der Sexte von G dur vor. Auch nach dieser Seite zu kann die Kette der Dreiklänge, ohne wieder die Tonart C dur zu verändern, nicht weiter geführt werden, weil nach G dur der Grunddreiklang von H moll kommen würde, welcher den Ton *fis*, als leiterfremden Ton in C dur, bei sich hat. Aus der Verkettung der sämmtlich hier genannten vollkommenen Dreiklänge,



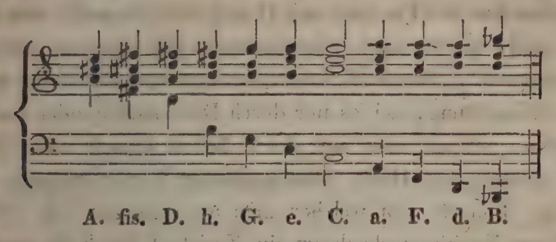
stellt sich nun folgendes Verhältniss der Verwandtschaft heraus.

Die nächst verwandten Durtonarten von C dur sind F dur und G dur, die nächst verwandten Molltonarten: A moll und E moll, dann folgen D moll und H moll *). Die Grade der Verwandtschaft, in wel-

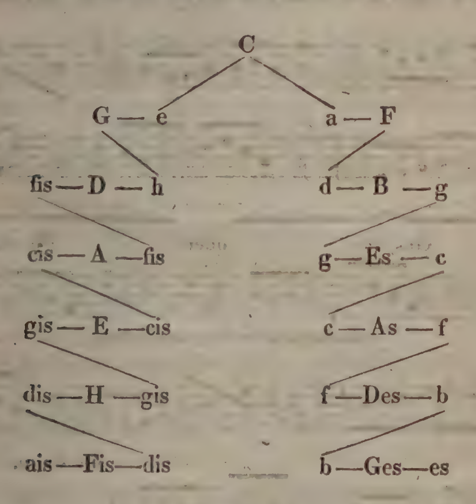
*) Auf das hier gezeigte Verhältniss der Verwandtschaft der Tonarten gründen sich auch die im nächsten §. ausführlich besprochenen sogenannten harmonischen Cadenzen oder Tonschlüsse. z. B.



chen die übrigen Tonarten mit C dur stehen, lassen sich, führt man die Kette der Grunddreiklänge, in ähnlicher Art wie bisher, auf beiden Seiten weiter fort, leicht aufstellen; z. B.



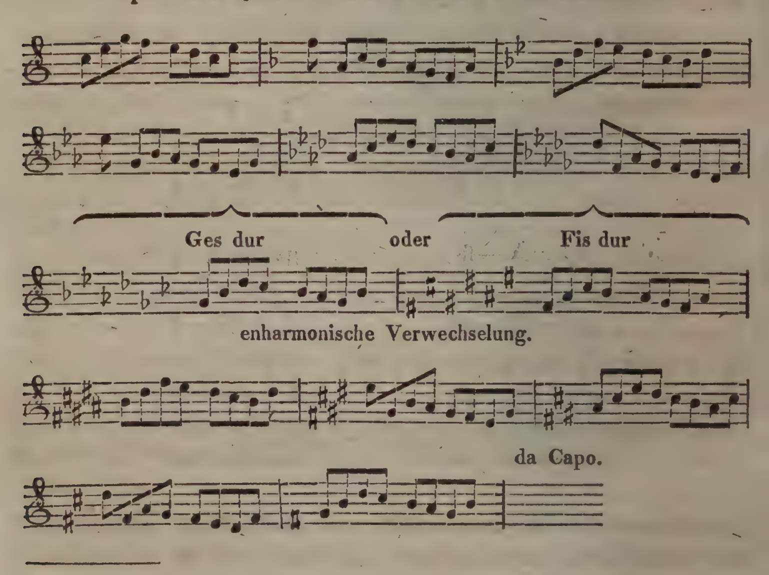
Nach F dur und G dur zeigen sich nun B dur und D dur als die nächst verwandten Durtonarten von C dur, u. s. w. Eine noch weitere Verkettung in Notenschrift aufzustellen, bleibt dem Lernenden überlassen. Mit Anwendung der Buchstaben, von denen die grossen den Grundton der Durtonart, die kleinen den Grundton der Molltonart anzeigen, ergiebt sich aus dem Bisherigen, folgendes Schema für die Verwandtschaft der Tonarten, falls C dur als diejenige angenommen wird, auf welche die übrigen bezogen werden:



Hier bilden sich zwei verschiedene Reihen von Durtonarten. Die Grundtöne der einen schreiten in Quarten fort, z. B.: C. F. B. Es. As. Des. Ges; die Grundtöne der andern in Quinten, als C. G. D. A. E. H. Fis. Beide Reihen können weiter fortgeführt werden, was

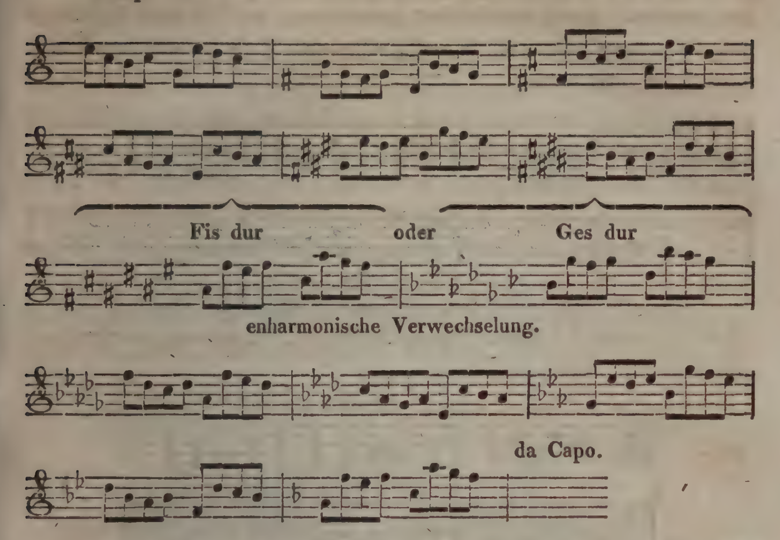
aber unnöthig ist, weil solche transponirte Tonarten zum Vorschein kommen würden, die nur der Tonbenennung nach, nicht aber nach ihrer Tonhöhe sich von einander unterscheiden; dies ist schon der Fall mit Ges dur und Fis dur, mit B moll und Ais moll, mit Es moll und Dis moll, welche auch enharmonisch mit einander verwechselt werden können*). Sowohl bei der quartenweisen, als bei der quintenweisen Fortschreitung, sei es nur durch Durtonarten oder nur durch Molltonarten, gelangt man mit der zwölften Quarte oder mit der zwölften Quinte, mit Hülfe enharmonischer Verwechselung, wieder in diejenige Tonart, von welcher man ausgegangen ist. Weil bei einem solchen Verfahren gleichsam ein Kreislauf durch die zwölf harten oder durch die zwölf weichen Tonarten gemacht wird, so nennt man diese Fortschreitung einen Quartenzirkel oder einen Quintenzirkel — eine Benennung, die sich schon aus früherer Zeit herschreibt, und zu deren Verdeutlichung durch Notenbeispiele man sich nicht selten eines Liniensystems bediente, welches einen vollkommen runden Kreis bildete.

Beispiel eines Quartenzirkels durch die zwölf Durtonarten.



*) Vergl pag. 65 und 66.

Beispiel eines Quintenzirkels durch die zwölf Durtonarten.



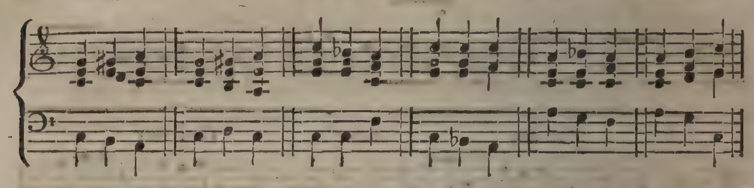
Die Beispiele eines Quarten- und Quintenzirkels durch die 12 Molltonarten kann der Lernende selbst entwerfen.

Nachdem die Verwandschaft der Tonarten in dem Bisherigen besprochen, werden jetzt die Mittel angegeben, welche zur Ausweichung dienen.

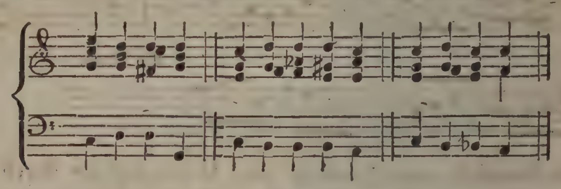
Ueber die Mittel, von einer Tonart in eine andere auszuweichen.

Weiter oben wurde bereits erwähnt, dass die bedingte vollständige Ausweichung statt findet, wenn ein der ersten Tonart (derjenigen Tonart, von welcher man ausgeht) leiterfremdes Intervall als wesentliches Intervall eines Leitakkords der zweiten Tonart (derjenigen, in welche man ausweichen will) vorkommt, und wenn dann dieser Leitakkord regelmässig in den vollkommenen Grunddreiklang seiner Tonart, oder in eine von dessen Umkehrungen aufgelöst wird. — Man schreitet also bei der Ausweichung aus einer Tonart, in den vollkommenen Grunddreiklang (oder in dessen Umkehrungen) einer andern Tonart, und zwar durch einen Leitakkord der letzteren. Meistens bedient man sich zum Leitakkord des Dominantenakkords oder einer seiner Umkehrungen. Hier entsteht nun die Frage, wie man am zweckmässigsten zu dem Leitakkord der zweiten Tonart ge-

langen kann. Dies kann, wenn die beiden Tonarten nahe mit einander verwandt sind, unmittelbar geschehen, wie in den folgenden Beispielen von C dur nach A moll, oder nach F dur, oder von A moll nach F dur oder C dur.

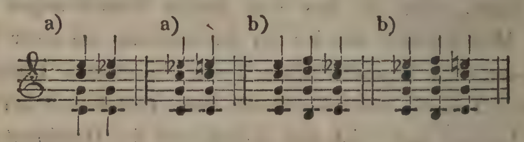


Anstatt unmittelbar den Dominantenakkord der zweiten Tonart, oder eine seiner Umkehrungen anzuschlagen, kann man vorher vermittelnde Akkorde einschieben, z. B.



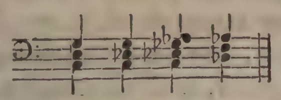
Dieses Einschieben ist besonders dann nöthig, wenn man entweder die Ausweichung verzögern will, oder wenn die beiden Tonarten in einem sehr entfernten Grade der Verwandtschaft stehen. Um schnell von einer Tonart in eine sehr entfernt verwandte andre auszuweichen, kann man folgende Wege einschlagen:

1) Man kann die erste Tonart, wenn sie eine Durtonart ist, in Moll verwandeln, oder wenn sie Moll ist, in Dur. Hierdurch wird jedesmal ein Unterschied von drei Versetzungszeichen herbeigeführt, wodurch man der zweiten Tonart näher kommen kann. Diese Verwechselung des Dur in Moll, oder des Moll in Dur, kann entweder unmittelbar, wie bei a), oder mittelst eines Leitakkordes geschehen, der in der Dur- und Molltonart eines und desselben Grundtons gleich ist; z. B. bei b)

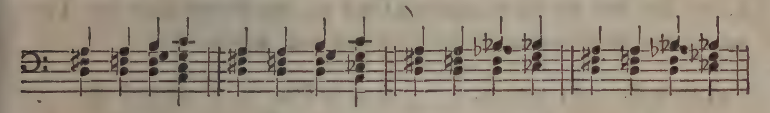


In dem folgenden Beispiel, in welchem von C dur nach Des dur ausgewichen wird, findet eine solche Verwechselung statt, wodurch

man der Tonart Des dur näher gekommen ist; denn C moll hat drei b, Des dur fünf b.



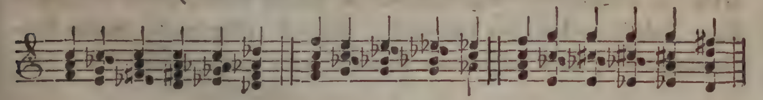
Weil der Dominantenakkord, wie jede seiner Umkehrungen sich sowohl nach der Dur-, als nach der Molltonart eines und desselben Grundtons auflöst, so kann auch dieselbe Ausweichung mittelst dieses Akkords sowohl nach Dur als nach Moll führen. z. B.



2) Ein andres Mittel, sich der zweiten Tonart schnell zu nähern, bieten die Trugfortschreitungen der Leitakkorde; z. B. von C dur nach H dur oder H moll.



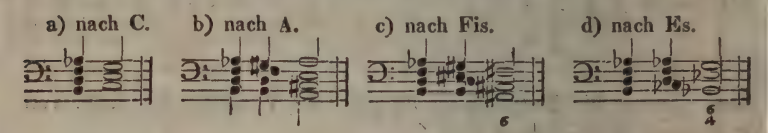
Mittelst dieser Trugfortschreitungen entstehen, so lange keine wirkliche Auflösung stattfindet, die unvollständigen oder sogenannten durchgehenden Ausweichungen; z. B.



In dem ersten dieser Beispiele gehört nemlich der dritte und vierte Akkord weder zur ersten noch zur zweiten Tonart (hier also weder zu F dur, noch zu Des dur), sondern der dritte, eine Umkehrung des verminderten Septimenakkords *fis*, *a*, *c*, *es*, gehört zu G moll; der vierte, ein Dominantenakkord *d*, *fis*, *a*, *c*, gehört zu G dur oder G moll; keiner von beiden wird in einen vollkommenen Akkord seiner Tonart aufgelöst; daher die Ausweichung eine durchgehende.

Das günstigste Mittel zur schnellen Ausweichung in eine entfernte Tonart bieten die verminderten Septimenakkorde, weil jeder derselben mit Hülfe enharmonischer Verwechselung in vier verschiedene Tonarten führen kann; z. B. der Akkord *h*, *d*, *f*, *as*, führt nach C dur oder nach C moll, wie bei a); wenn man aber das *as* in *gis* verwandelt,

so führt der Akkord *h, d, f, gis,* als eine Umkehrung des verminderten Septimenakkords *gis, h, d, f,* nach A dur oder A moll, wie bei b); wird hingegen aus dem Akkord *h, d, f, as,* folgender Akkord gebildet: *h, d, eis, gis,* der eine Umkehrung des verminderten Septimenakkords *eis, gis, h, d,* ist, so gelangt man nach Fis dur oder Fis moll, wie bei c); endlich kann auch der Akkord *h, d, f, as,* mit *ces, d, f, as,* verwechselt werden. *Ces, d, f, as,* ist die dritte Umkehrung des verminderten Septimenakkords *d, f, as, ces,* welcher in den vollkommenen Dreiklang von Es dur oder Es moll leitet; *ces, d, f, as,* löst sich als ein Secundenakkord auf der Terzdecime der Tonart, in den Quartsextenakkord derselben auf, wie bei d):



In jedem dieser vier Beispiele erscheint ein andrer Ton als Leitton einer Tonart; im ersten der Ton *h* von C dur oder C moll; im zweiten der Ton *gis* von A dur oder A moll; im dritten der Ton *eis* von Fis dur oder Fis moll, und endlich im vierten der Ton *d* von Es dur oder Es moll.

Zur schnelleren Uebersicht, in welche vier verschiedene Tonarten ein verminderter Septimenakkord führen kann, dient die angefügte Tabelle welche der Lernende, um sich völlig in die Sache hineinzuarbeiten, nach folgendem Schema noch weiter auszuführen hat.



Um die Frage, in welche vier Tonarten ein verminderter Septimenakkord mit Hülfe enharmonischer Verwechselung führen kann, schnell zu beantworten, hat man nur nöthig, von dem Grundton der Tonart, von deren verminderten Septimenakkord die Rede ist, drei kleine Terzen abwärts zu nennen; dadurch erhält man die Grundtöne der verlangten Tonarten; z. B. *h, d, f, as,* gehört nach c; von c aus

TAB: X. (zu pag. 240.)

Tabellarische Uebersicht der enharmonischen Verwechselung eines oder mehrerer Intervalle des verminderten Septimenakkords.



durch drei kleine Terzen abwärts geschritten, führt auf die Töne *a*, *fis* und *dis*. Ein andres Mittel, die Grundtöne derjenigen Tonarten schnell zu nennen, in welche ein verminderter Septimenakkord führen kann, besteht darin, dass man jeden Ton des verminderten Septimenakkords um eine Quinte höher nennt; z. B.

as = *es* = *b* = *f* oder *geses*
f = *c* = *g* = *d* oder *eses*
d = *a* = *e* = *h* oder *ces*
h = *fis* = *cis* = *gis* oder *as*
} u. s. w.

Hieraus ergiebt sich, dass der verminderte Septimenakkord *h*, *d*, *f*, *as* nach den 4 Tonarten Fis, A, C, und Es führen kann; der verminderte Septimenakkord *fis*, *a*, *c*, *es*, nach den Tonarten Cis, E, G und B. u. s. w. Endlich kann man auch, um schnell zu dem gewünschten Resultate zu gelangen, jeden Ton des fraglichen verminderten Septimenakkords entweder um einen kleinen oder um einen grossen halben Ton erhöhen; denn auch hierdurch kommt man auf die Grundtöne der Tonarten, die man zu wissen verlangt; z. B.

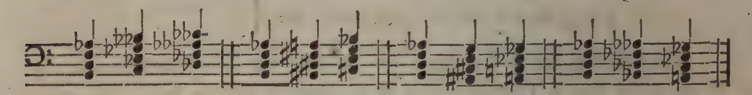
as = *bb* oder *a*
f = *ges* oder *fis*
d = *es* oder *dis*
h = *c* oder *his*
} u. s. w.

oder man kann auch theils um einen grossen, theils um einen kleinen halben Ton erhöhen; z. B.

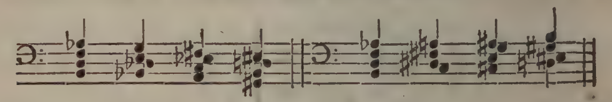
as — *a* — *b* — *ces*
d — *es* — *e* — *f*
f — *fis* — *g* — *as*
h — *c* — *cis* — *d*
} u. s. w.

Die Ausweichung mittelst des verminderten Septimenakkords kann auf folgende Art geschehen. Unmittelbar nach dem vollkommenen Dreiklang der ersten Tonart kann man den verminderten Septimenakkord der Molltonart desselben Grundtons anschlagen; dieser kann in vier verschiedene Tonarten führen. Wenn unter diesen vier Tonarten die zweite Tonart nicht ist, so kann nach dem ersten verminderten Septimenakkord gleich der zweite, und wenn auch dieser noch nicht in die gewünschte Tonart führt, nach dem zweiten unmittelbar der dritte angeschlagen werden, durch welchen man endlich in die zweite Tonart gelangen muss. Weil nemlich jeder verminderte Septimen-

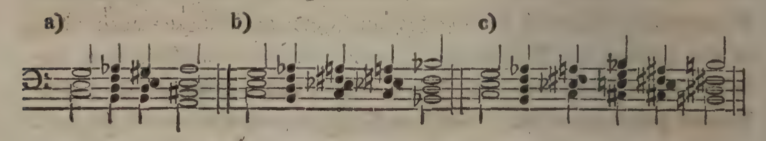
akkord in vier verschiedene Tonarten führt, so führen drei derselben in zwölf. Hier ist wiederholt zu bemerken, was bereits über eine unmittelbare Folge von verminderten Septimenakkorden angemerkt worden ist; vergl. Cap. II. §. 19, wo angedeutet wurde, dass mehrere verminderte Septimenakkorde unmittelbar nach einander folgen können, wenn man alle Stimmen gleichzeitig entweder um einen grossen halben, oder um einen kleinen halben Ton gleichmässig aufwärts oder abwärts fortschreiten lässt; z. B.



Wenn man, anstatt gleichmässig in allen Stimmen nur in grossen oder nur in kleinen halben Tönen entweder auf- oder abwärts fortzuschreiten, in einigen Stimmen um einen grossen halben Ton fortschreitet, in andern hingegen nur um einen kleinen halben Ton, so erhält man, wie in dem folgenden Beispiel, eine Folge von Umkehrungen verschiedener verminderter Septimenakkorde.



Um auszuweichen, bleibt es sich gleich, ob man nach dem ersten verminderten Septimenakkord einen andern, oder die Umkehrung eines andern nimmt. Letzteres ist vorzuziehen falls man die vielen Versetzungszeichen vermeiden will. Es hängt nun davon ab, ob man im ersten verminderten Septimenakkord den Leitton der zweiten Tonart findet oder nicht, (gleichviel ob natürlich oder enharmonisch verwechselt). Wenn der Leitton sich vorfindet, so kann mittelst Trugfortschreitung unmittelbar nach dem verminderten Septimenakkord, der Dominantenakkord der zweiten Tonart (oder eine seiner Umkehrungen) folgen, welche dann in den vollkommenen Grunddreiklang der zweiten Tonart (oder in eine von seinen Umkehrungen) aufgelöst wird. Zur Erläuterung des Bisherigen können folgende Beispiele dienen.

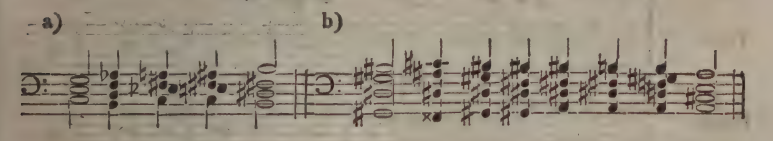


Bei a) ist eine Ausweichung von C dur nach A dur. Unmittelbar nach dem vollkommenen Grunddreiklang von C dur folgt der verminderte Septimenakkord der Molltonart desselben Grundtons. In diesem findet sich der Ton *as*, der, enharmonisch verwechselt, als *gis* Leitton der zweiten Tonart ist; nach dem ersten verminderten Septimenakkord kann daher der Dominantenakkord von A dur (hier in seiner zweiten Umkehrung) folgen, und sich dann in den Grunddreiklang von A dur auflösen.

Bei b) ist eine Ausweichung von C dur nach B dur. Im ersten verminderten Septimenakkord der Molltonart des Grundtons C findet sich der Leitton der zweiten Tonart nicht; es folgt deshalb ein zweiter verminderter Septimenakkord (hier in der zweiten Umkehrung); in diesem kommt der Ton *a* als Leitton der zweiten Tonart vor, und deshalb folgt nun unmittelbar die zweite Umkehrung des Dominantenakkords von B dur nebst ihrer Auflösung in den Grunddreiklang dieser Tonart.

Bei c) ist eine Ausweichung von C dur nach H dur. In den ersten beiden Akkorden, welche dem Grunddreiklang von C dur folgen, und von denen der erste ein verminderter Septimenakkord, der zweite eine Umkehrung eines solchen ist, findet sich der Leitton der zweiten Tonart nicht; deshalb wird der dritte verminderte Septimenakkord angeschlagen. In diesem kommt der Ton *b* vor, der, enharmonisch verwechselt, nemlich als *ais*, Leitton der zweiten Tonart ist, weshalb denn auch unmittelbar nach diesem Akkord eine Umkehrung des Dominantenakkords von H dur mit ihrer Auflösung folgen kann.

Aus dem Ganzen geht hervor, dass man durch T r u g f o r t s c h r e i t u n g e n sehr leicht bis zum Dominantenakkord der zweiten Tonart, oder in eine von dessen Umkehrungen gelangen kann. Der Dominantenakkord wird freilich am häufigsten angewandt, um in die zweite Tonart zu leiten; indessen kann dies auch durch jeden andern Leitakkord derselben geschehen; z. B.

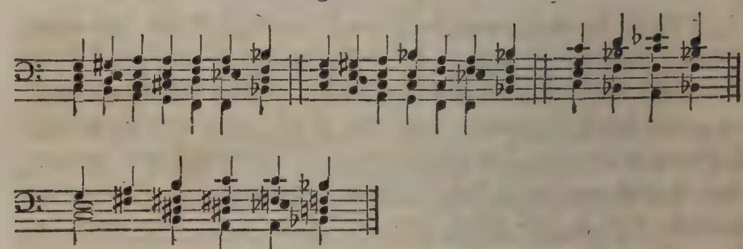


Bei a) ist von C dur nach H dur ausgewichen, und zwar durch den übermässigen Sextenakkord der zweiten Tonart. Bei b) findet

16*

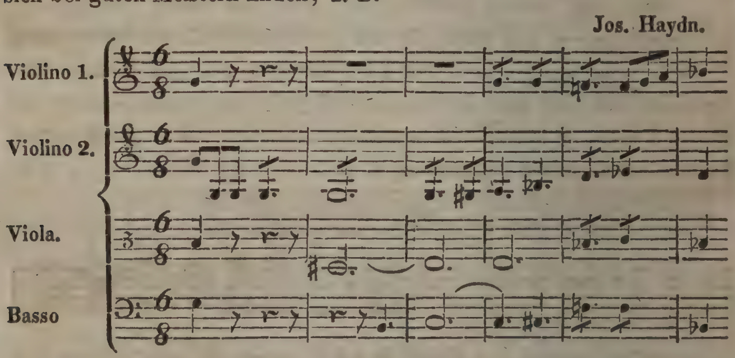
eine Ausweichung statt von Gis dur nach A dur durch den Terzdecimenakkord von A moll, der, wie Cap. II. §. 26. bemerkt wurde, nach Dur oder nach Moll führt.

Um zu viele hinter einander folgende Trugfortschreitungen, wodurch für das Ohr leicht eine Unstätigkeit der harmonischen Folge entsteht, zu vermeiden, kann man mehrere willkührliche und bedingte vollständige Ausweichungen (vergl. den Anfang dieses §.) abwechselnd hinter einander folgen lassen.



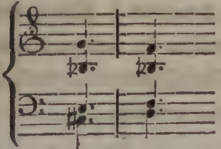
Der Lernende erhält nun die Aufgabe, mit Hülfe der bisher angegebenen Mittel, von C dur und C moll in die Dur- und Molltonart aller andern Töne, wie sie pag. 7 verzeichnet sind, auszuweichen, und von diesen wieder nach C dur oder C moll zurückzukehren. Anfangs hat er vor allen Dingen, so oft Leitakkorde vorkommen, bei deren Trugfortschreitungen auf eine stufenweise Fortschreitung zu sehen. Nach hinlänglicher Uebung hierin kann er anfangen, sich Ausnahmen von dieser Vorschrift zu erlauben, wie sie sich bei guten Meistern finden; z. B.

Jos. Haydn.



Aus dem Allegretto des ersten Quartetts im VII. Heft der Ausgabe von A. Kühnel in Leipzig.

Vom vierten bis zum fünften Takt dieses Beispiels, schreiten drei Stimmen sprungweise, nemlich in der zweiten Violine von *b* nach *d*; in der Viola von *e* nach *b*, und im Basse von *cis* nach *f*, statt wie in dem folgenden Beispiel stufenweise fortzuschreiten,



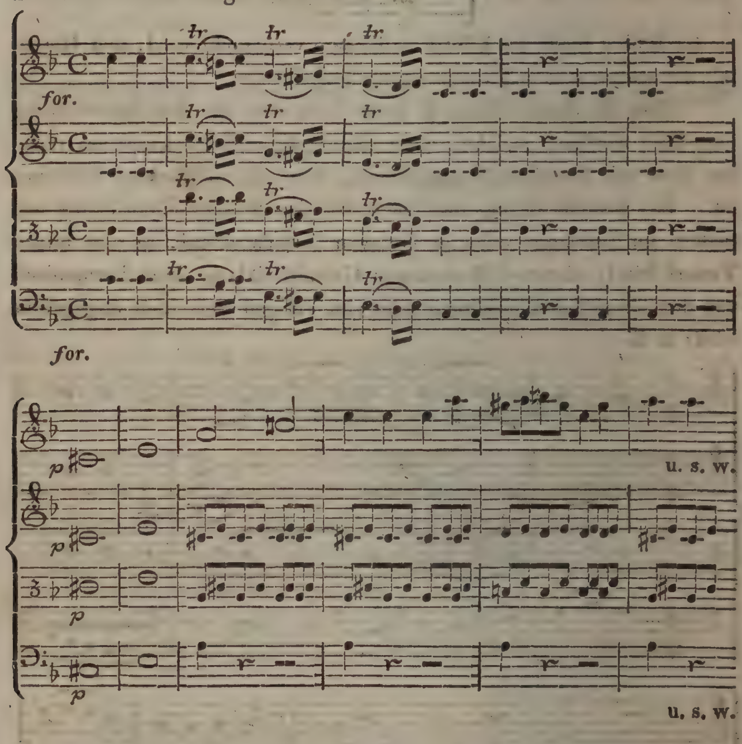
wodurch aber nicht der Effekt im Klange verursacht wird, den Haydn mit der sprungweisen Fortschreitung beabsichtigt.

Zum Beschlusse dieses §. kann noch eine Art der Ausweichung angeführt werden, welche, nicht allzuhäufig und überhaupt am rechten Orte mit Geschmack angebracht, von überraschender Wirkung ist. Sie besteht darin, das entweder eine Stimme allein, oder mit andern im Einklange oder in Octaven fortschreitend, in eine andre Tonart leitet, deren vollkommener Grunddreiklang dann harmonisch von den sämmtlichen Stimmen oder von einigen derselben angegeben wird; z. B.

u. s. w.

u. s. w.

Hier leitet die Bassstimme aus As dur nach H dur; den Leitton von H dur, *ais*, enthält sie enharmonisch verwechselt als *b*. Aehnliche Uebergänge kommen in dem Adagio, aus welchem dieses Beispiel entlehnt ist, noch mehrere vor. (Vergl. J. Haydn's Quartette, Heft XVII. Nr. 3. der angeführten Ausgabe.) Ein andres Beispiel von J. Haydn, in welchem alle vier Stimmen im unisono ausweichen, findet sich in dem ersten Allegro des 2. Quartetts, Heft X. am Ende des ersten Theils und am Anfange des zweiten:



§. 30.

Lehre von den harmonischen Tonschlüssen oder Cadenzen *).

Um das Gehör für die neue Tonart einzunehmen, in welche ausgewichen worden ist, und um sich gleichsam in dieser festzusetzen,

---

*) Der Ausdruck Cadenz ist abzuleiten von dem Lateinischen *cadere*, fallen; der Bass einer Cadenz fällt nemlich von einem andern

besonders wenn mancherlei Akkorde verschiedener Tonarten vorhergegangen sind, bedient man sich der sogenannten Cadenzen oder harmonischen Tonschlüsse.

Das Wort Cadenz oder Tonschluss bedeutet hier eine gewisse Folge von Akkorden, mittelst welcher entweder ein ganzes Tonstück vollständig abgeschlossen, oder doch ein Periode von dem andern getrennt wird *). Die Cadenzen im Allgemeinen gewähren also in einer Komposition mehr oder weniger fühlbare Ruhepunkte, indem sie kleinere oder grössere Abschnitte von einander trennen. Der fühlbarste dieser Ruhepunkte, nach welchem das Gehör nichts weiter erwartet, wird die vollkommene oder ganze Cadenz genannt **). Einen weniger fühlbaren Ruhepunkt gewährt die sogenannte Halbcadenz. Beide Cadenzen werden auch mit einander verbunden, woraus eine Cadenz entsteht, welche die zusammengesetzte vollkommene genannt werden kann. Ausser den angeführten drei Cadenzen giebt es noch zwei andre, nemlich die Trugcadenz und die angehaltene Cadenz, welche letzte auch der Orgelpunkt genannt wird.

Sämmtliche Cadenzen sind also der Reihe nach:

1) Die Halbcadenz.
2) Die ganze oder vollkommene Cadenz.
3) Die zusammengesetzte vollkommene Cadenz.
4) Die Trugcadenz.
5) Die angehaltene Cadenz oder der Orgelpunkt.

Von diesen angeführten Cadenzen ist hier nur in so weit die Rede, als sie zur Bezeichnung des Schlusses einer tonischen oder ausweichenden Modulation dienen. Die Lehre der Cadenzen als solcher Tonschlüsse, welche zur Absonderung verschiedener Perioden

---

Ton der Tonart in den Haupt- oder Grundton derselben. (Vergl. Martini, *Saggio fond. di Contrappunto* I. 229. — — *e il Basso può discendere, ed anco ascendere, purchè cada nella corda fondamentale.*

*) *La cadenza è un certo atto, che fanno le parti della cantilena cantando insieme, la qual dinota o quiete generale dell' armonia, o la perfezione del senso delle parole, sopra le quali la cantilena è composta.* Zarlino, *Istit. armon. P. III. Cap.* 51. (*edit.* 1573.)

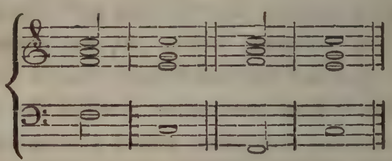
**) *L'on appelle Cadence parfaite, une certaine conclusion de chant, qui satisfait de façon, que l'on n'a plus rien à désirer après une telle Cadence.* Rameau, *Traité de l'harmonie*, pag. 54.

in einem Tonstücke, oder als Schluss desselben vorkommen, gehört in die Lehre des Contrapunktes, wo sie bei der Abhandlung von der Fuge vorkommt.

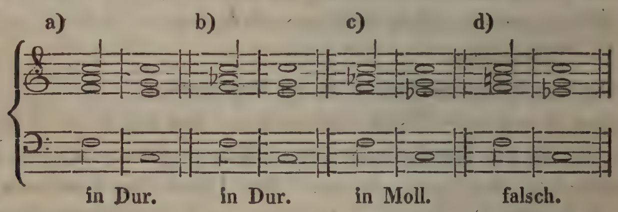
A.

Ueber die Halbcadenz.

Die Halbcadenz besteht aus zwei Akkorden, von denen der erste auf dem leichten oder schlechten Taktheil, der zweite hingegen auf dem schweren oder guten Taktheil steht *). Der Bass schreitet von der Quarte der Tonart in den Grundton, und beide Töne erhalten zur harmonischen Begleitung vollkommene Dreiklänge; z. B.

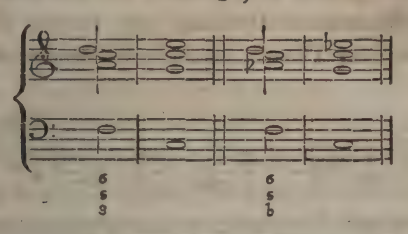


Wenn in der Durtonart cadenzirt wird, kommt der erste Akkord entweder mit grosser oder kleiner Terz vor, wie bei a) und b); in der Molltonart hingegen erhält der erste Akkord immer die kleine Terz, wie bei c); das Beispiel bei d) ist falsch.



*) Die ausführliche Lehre vom Takte und von den Taktheilen folgt erst im nächsten §.; deshalb hier vorläufig die Bemerkung, dass in einem Takte, welcher in zwei gleiche Theile getheilt ist, wie z. B. der $\frac{2}{4}$ Takt, das erste Viertel der schwere, das andre Viertel der leichte Taktheil ist; im $\frac{4}{4}$ Takt sind zwei schwere Taktheile, nemlich das erste und dritte Viertel, die übrigen sind leichte Taktheile. In einem Takte, welcher in drei gleiche Theile zerfällt, wie z. B. der $\frac{3}{4}$ Takt, ist das erste Viertel der gute Taktheil, die übrigen beiden sind die leichten. Der Unterschied zwischen guten und leichten Taktheilen besteht darin, dass jene mehr hervorgehoben oder stärker accentuirt werden, als diese. Aus diesem Grunde tritt der letzte Akkord einer Cadenz, welcher meistens der vollkommene Grunddreiklang der Tonart ist, mehr hervor.

Rameau nennt diese Cadenz, in welcher er dem ersten Akkord noch die Sexte des Basstons hinzufügt, z. B.



Cadence irreguliere *). Diese hinzugefügte Sexte kommt bei deutschen Tonsetzern in der Halbcadenz nicht vor, wohl aber in der zusammengesetzten vollkommenen Cadenz, von welcher später die Rede seyn wird.

B.

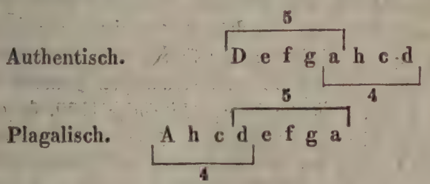
Ueber die ganze oder vollkommene Cadenz.

In der ganzen oder vollkommenen Cadenz schreitet der Bass von der Dominante der Tonart in deren Grundton **). Der letzte Akkord

---

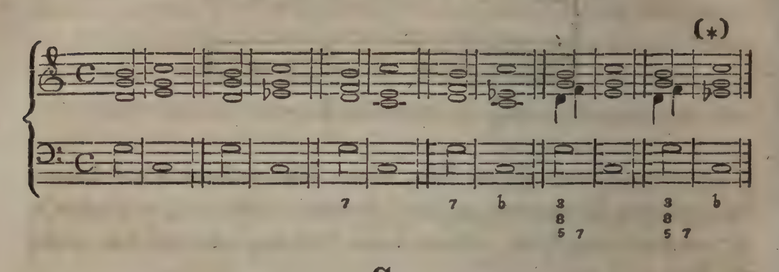
*) Am a. O. pag. 64.

**) Diese Cadenz wurde früher auch *Cadenza ordinaria s. autentica* genannt, und zwar im Gegensatz der Halbcadenz, welche man *Plagal*-Cadenz nannte. Vergl. *Martini*, *Saggio fondamentale di Contrappunto*, I. 18. *La differenza, che corre fra la Cadenza ordinaria, e la plagale, è che questa passa dalla Quarta del Tuono alla Fondamentale, e l'ordinaria dalla Quinta alla Fondamentale.* Diese Benennungen beziehen sich auf die ursprüngliche Eintheilung der acht Kirchentöne in authentische und plagalische. Eine authentische Tonreihe nemlich besteht aus einer Quinte und einer Quarte, von denen jene unten, diese oben liegt; in der von ihr entlehnten oder plagalischen Tonreihe liegt hingegen die Quarte unten und die Quinte oben; z. B.



Die Fortschreitung des Basses von der Quinte in den Grundton gründet sich auf die Eintheilung der authentischen Tonreihe; die Fortschrei-

derselben ist der vollkommene Dreiklang auf dem Grundton der Tonart, entweder mit grosser oder kleiner Terz; der erste Akkord ist entweder ein vollkommener Dreiklang mit grosser Terz, oder der Dominantenakkord der Tonart, in welcher cadenzirt wird.



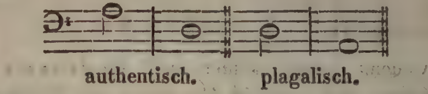
C.

Die zusammengesetzte vollkommene Cadenz.

In der zusammengesetzten vollkommenen Cadenz, welche aus den beiden vorhergehenden besteht, schreitet der Bass von der

---

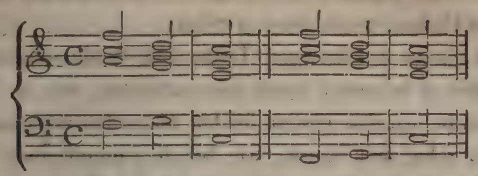
tung von der Quarte in den Grundton, auf die Eintheilung der plagalischen Tonreihe.



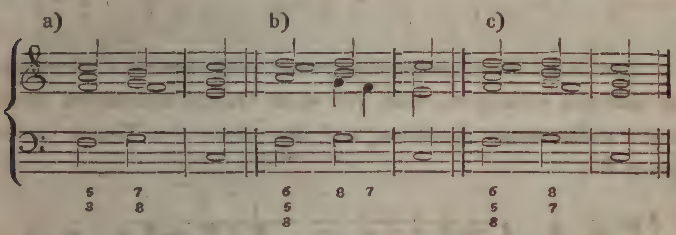
Hieraus könnte man vielleicht schliessen wollen, dass die authentische Cadenz zur Anwendung kam, wenn dem Tonstücke eine authentische Tonreihe zum Grunde lag; dass aber, wenn eine plagalische Tonreihe, auch die plagalische Cadenz statt fand. Dies war jedoch nicht der Fall; denn am a. O. fügt *Martini* noch die Bemerkung hinzu, dass schon die ältesten Meister jede der beiden Cadenzen sowohl in authentischen als in plagalischen Tönen gebrauchten.

*) In Solosachen mit Begleitung macht diese häufig auf dem ersten Akkord der ganzen Cadenz, oder unmittelbar nach ihm und vor dem vollkommenen Schlussakkord, eine Fermate, während welcher der Solosänger oder Spieler entweder eine von dem Komponisten vorgeschriebene, oder eine Verzierung eigener Erfindung ausführt, die, weil dies während der harmonischen Cadenz geschieht, auch Cadenz genannt wird. (Vergl. *Mattheson*, *Vollk. Capellmeister*, *Hamburg* 1739. *in fol.*, *pag.* 116. §. 39.) Denkende Virtuosen nehmen im Vortrag ihrer Concerte meistens Gelegenheit, die Cadenz zur Wiederholung des Themas in mannigfaltigen Modifikationen zu benutzen; gewöhnliche Künstler und viele Gesangvirtuosen wählen die Cadenz nicht selten als ein prahlendes Aushängeschild ihrer mechanischen Fertigkeit.

Quarte der Tonart in deren Quinte, und dann von dieser in den Hauptton; z. B.



Um die verbotenen Quintenparallelen zu vermeiden (vergl. pag. 161 u. ff.), welche leicht in einer Folge von vollkommenen Dreiklängen entstehen, wenn bei stufenweise fortschreitendem Bass die übrigen Stimmen nicht in der Gegenbewegung fortschreiten, wird diese Cadenz auf verschiedene Arten verändert, ohne jedoch die ursprüngliche Fortschreitung ihres Basses zu verändern. Diese Veränderungen sind in den folgenden Beispielen in der Bezifferung und in den Noten angegeben.



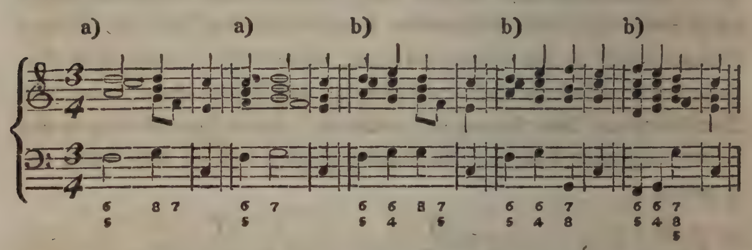
In dem Beispiele bei a) steht als zweiter Akkord, statt eines vollkommenen Dreiklangs, ein Dominantenakkord ohne Quinte mit verdoppeltem Basston; auf diese Weise sind verbotene Quintenparallelen vermieden. In den Beispielen bei b) und c) ist dem ersten vollkommenen Dreiklang die Sexte seines Basstons hinzugefügt. Dadurch entsteht ein Quintsextenakkord, der aber nicht als Umkehrung eines Septimenakkords, sondern nur als ein vollkommener Dreiklang mit hinzugefügter Sexte zu betrachten ist*). Nach diesem Quint-

---

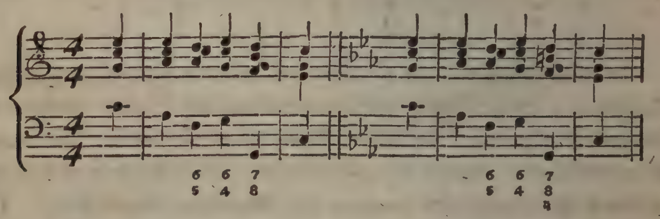
*) **Rameau**, welcher diesen Akkord *l'accord parfait de sixte ajoutée* nennt, macht in seinem *Traité de l'harmonie* pag. 66 über diese hinzugefügte Sexte folgende Bemerkung: *Cette sixte ajoutée peut toûjours être retranchée de l'accord parfait, puisque nous ne la devons qu'au bon goût; mais la diversité qu'elle cause, la facilité qu'elle apporte dans une composition à 4, à 5, et à 6 parties, et les chants agréables qui en naissent, doivent nous la faire souhaiter, plûtôt que de la rejetter,*

sextenakkord kann nun unmittelbar entweder der vollkommene Dreiklang wie oben bei b), oder der Dominantenakkord wie bei c) folgen und damit die Cadenz geschlossen werden.

Um in einem dreitheiligen Takte den Schlussakkord auf den guten Taktheil zu bringen, kann man entweder, wie in den folgenden Beispielen bei a), den ersten beiden Akkorden verschiedene Zeitdauer geben, oder man kann, wie bei b), unmittelbar nach dem Quintsextenakkord, den Quartsextenakkord der Tonart (auf der Dominante derselben) einschieben.

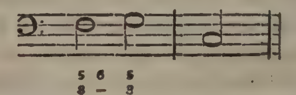


Man findet diese zusammengesetzte vollkommene Cadenz auch noch dadurch verlängert, dass vor dem Quintsextenakkord derselben der vollkommene Dreiklang auf der Sexte der Tonart vorhergeht; z. B.

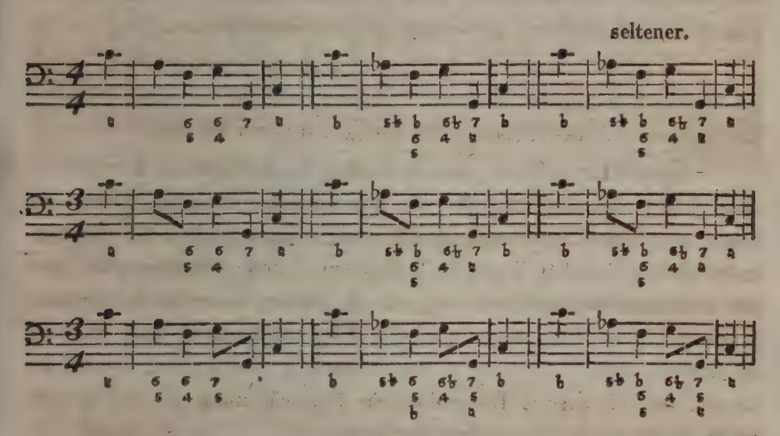


---

et nous ne pouvons que louer ceux, qui l'ont pratiquée les premiers. (Vergl. *Supplement*, *pag.* 3.). Andre Theoretiker, z. B. *Martini* in seinem *Saggio fondamentale di Contrappunto* etc. I. 227., *Gasparini* in seinem *L'Armonico pratico al Cembalo* (ed. 1708, pag. 32. u. 47.), *Paolucci* Th. III. pag. 150. Anm. g. seines reichhaltigen Werkes *Arte pratica di Contrappunto*, empfehlen zur Vermeidung verbotener Quintenparallelen, anstatt der mit dem Basston unmittelbar harmonisch verbundenen Sexte, diese als melodisch durchgehend; z. B.

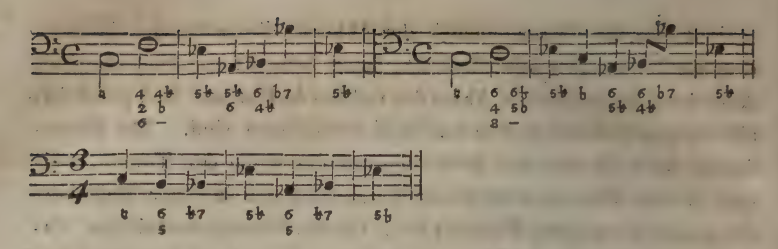


Ueber die Verschiedenheit der Akkorde dieser Cadenz, je nachdem die Tonart Dur oder Moll ist, kann bemerkt werden, dass mit Ausnahme des vorletzten Akkords, welcher in Dur und Moll gleich ist, alle übrigen Akkorde in Dur und Moll verschieden sind. Mit Hinzufügung des vollkommenen Dreiklangs auf der Sexte der Tonart, welcher in einer Durtonart die kleine Terz, hingegen in einer Molltonart die grosse Terz seines Basstons hat, ist die Verschiedenheit der Cadenz in der Dur- und Molltonart des Grundtons C in folgenden bezifferten Bässen aufgestellt, welche in enger oder zerstreuter Harmonie ausgesetzt werden können.



Von den drei bisher besprochenen Cadenzen wird nun eine oder die andere angewandt, um nach einer Ausweichung das Gehör für die neue Tonart einzunehmen. Wenn vor der vollständigen Ausweichung lange tonisch modulirt worden ist, oder wenn vor derselben mancherlei Akkorde verschiedener Tonarten vorhergegangen sind, und wenn endlich die zweite Tonart mit der ersten in einem sehr entfernten Grade der Verwandtschaft steht, dann wählt man gewöhnlich die zusammengesetzte vollkommene Cadenz, die am Schlusse eines ganzen Tonstückes auch oft unmittelbar zwei oder mehrere Mal nach einander wiederholt wird. In entgegengesetzten Fällen kommt nur die halbe oder ganze Cadenz zur Anwendung.

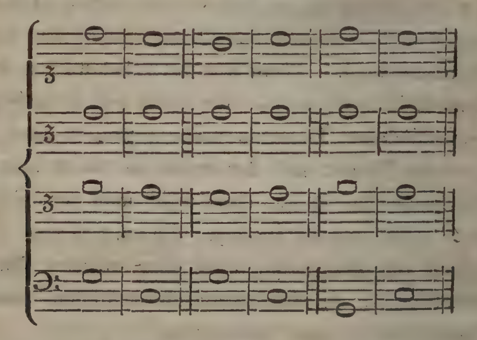
Jede dieser Cadenzen folgt unmittelbar, nachdem die vollständige Ausweichung durch einen Leitakkord der zweiten Tonart in den vollkommenen Grunddreiklang oder in eine seiner Umkehrungen geschehen ist; z. B.



So wie in diesen drei Beispielen, nach der vollständigen Ausweichung von C dur nach Es dur, jedesmal die zusammengesetzte vollkommene Cadenz folgt, eben so kann entweder die halbe oder ganze Cadenz nach der Ausweichung hinzugefügt werden.

Es bleibt nun Aufgabe für den Lernenden, sich in verschiedenen Ausweichungen zu üben und jedesmal die erforderliche Cadenz anzuwenden.

Aeltere Theoretiker gaben besondere Regeln über die Fortschreitung jeder einzelnen Stimme der harmonischen Cadenz, indem sie einen bestimmten Schluss für den Diskant, einen andern für den Alt, einen andern für den Tenor vorschrieben. Jede Stimme sollte also ihre bestimmte Schlussformel (Clausel) haben, daher die Ausdrücke: Discantclausel, Altclausel, Tenorclausel und Bassclausel, oder Clausula cantizans, altizans, tenorizans, bassizans. Die melodische Fortschreitung dieser Clauseln ist in den folgenden Beispielen angegeben.



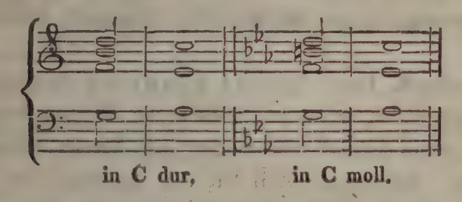
Die angeführten Clauseln wurden aber auch in den Stimmen verwechselt; dann entstanden sogenannte umgekehrte Tonschlüsse; so erhielt z. B. der Diskant oft die Bassclausel oder eine andere und hiess danach entweder eine bassirende, oder altisirende oder tenori-

sirende Discantclausel. Ausser diesen Eintheilungen der Clauseln fanden noch unzählige andre statt, die schon *Marpurg*, in seiner *Abhandlung von der Fuge*, I. 109. (ed. 1753.), für völlig unnütz erklärt.

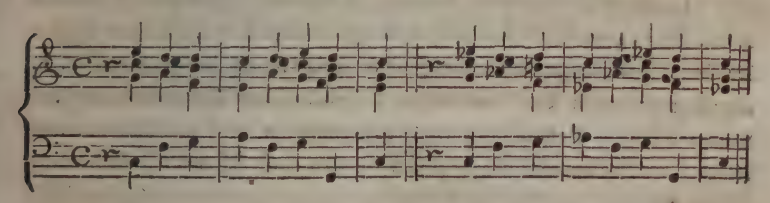
D.

Die Trugcadenz.

Ein Trugschluss oder eine Trugcadenz findet statt, wenn der Bass des Dominantenakkords (Cap. II. §. 15. pag. 197.) bei regelmässiger Fortschreitung der Dissonanzen der Tonart, anstatt in den Grundton, oder in die Terz derselben zu schreiten, oder auch anstatt liegen zu bleiben, in die Sexte der Tonart schreitet, so dass der Dominantenakkord, statt in den Grunddreiklang der Tonart (oder in eine seiner Umkehrungen) aufgelöst zu werden, in den vollkommenen Dreiklang auf der Sexte der Tonart aufgelöst wird. z. B.



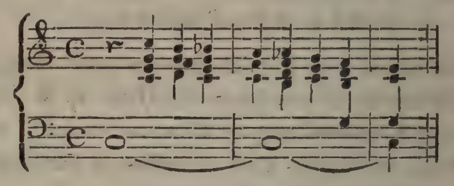
Durch diesen Schluss wird das Gehör, welches die Auflösung des Dominantenakkords in den vollkommenen Grunddreiklang zu hören gewohnt ist, gleichsam getäuscht. Die Italiener nennen diese Art der Cadenz, Cadenza d'inganno, die Franzosen Cadence rompue. Die Trugcadenz wird häufig nach dem Dominantenakkord in den beiden vollkommenen Cadenzen angebracht, um diese dadurch zu verlängern; z. B.



E.

Die angehaltene Cadenz oder der Orgelpunkt.

Unter der Benennung Orgelpunkt versteht man eine bestimmte Folge von verschiedenen Akkorden zu einer und derselben (meistens ununterbrochen) forttönenden Bassnote. z. B.



Wenn eine solche Folge von Akkorden oder ein solcher Orgelpunkt in einer vollkommenen oder zusammengesetzten vollkommenen Cadenz auf der vorletzten oder letzten Note, also entweder auf der Dominante oder auf der Tonica der Tonart vorkommt, und auf diese Weise die Cadenz bis zum Eintritte des vollkommenen Dreiklangs auf der Tonica verzögert, so entsteht die sogenannte angehaltene Cadenz.

Der Ausdruck Orgelpunkt (punctus organicus) für eine angehaltene Note, während welcher die übrigen Stimmen fortschreiten, ist schon sehr alt und findet sich bereits beim *Franco von Cöln* *). In neuerer Zeit hat der Ausdruck Orgelpunkt eine doppelte Bedeutung, denn man bezeichnet damit die angehaltene Note selbst, und dann auch noch die Akkordfolge, welche zu der angehaltenen Note gehört. Die heutige Benennung mag wohl daher entstanden sein, weil der Generalbassspieler auf der Orgel während des Orgelpunktes nur den ausgehaltenen Basston intonirt, und also gleichsam in einer Note den Hauptpunkt angiebt, zu welchem alle Akkorde in einer gewissen Beziehung stehen.

In einem Orgelpunkte können die Akkorde entweder alle tonisch sein, oder gemischt: tonisch und ausweichend. In beiden Fällen ist eine regelmässige Behandlung aller Akkorde zu beobachten, d. h. alle Regeln finden ihre Anwendung, welche über Fortschreitung der Stimmen, über Behandlung der vollkommenen und unvollkommenen Haupt- und Nebenakkorde gegeben worden sind. Hieraus geht hervor,

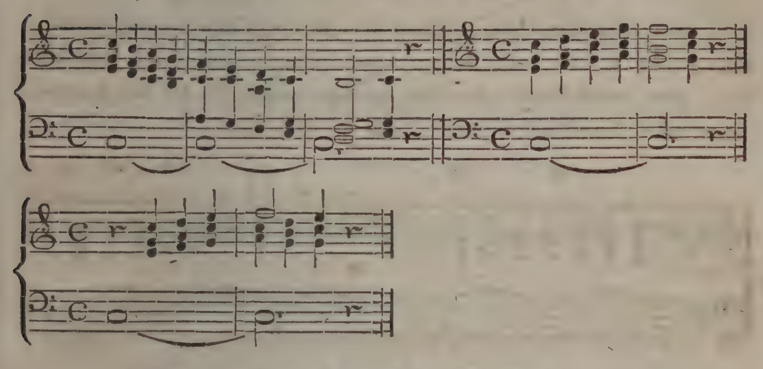
---

*) Vergl. *Gerberti Scriptores ecclesiastici de Musica, T. III. pag.* 14, und *Kiesewetter*, *Geschichte der europ. abendl. Mus.* pag. 34.

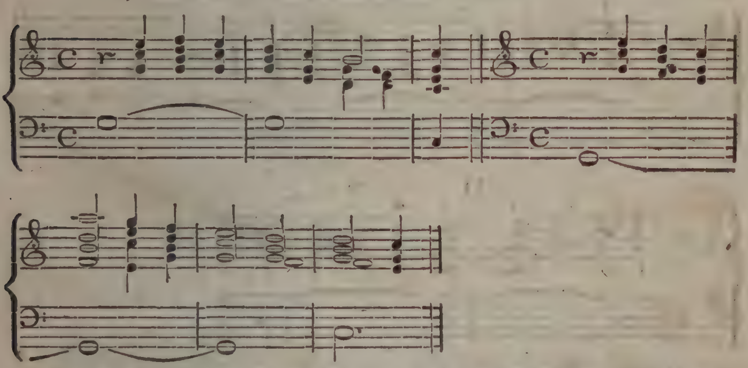
dass sämmtliche Akkorde eines Orgelpunktes, ausser der angehaltenen Bassnote, ihren eigenen selbstständigen Bass haben müssen, wenn gleich dieser letzte nicht als äussere Unterstimme vorkommt, sondern nur als eine Mittelstimme.

I. Beispiele von tonischen Orgelpunkten.

a) auf dem Grundton der Tonart.



b) auf der Dominante der Tonart.



Bei Anfertigung tonischer Orgelpunkte hat man besonders auf alle diejenigen Bemerkungen Rücksicht zu nehmen, welche bei der Lehre von der tonischen Modulation gemacht wurden.

II. Ueber Orgelpunkte, in welchen ausgewichen wird.

Die Ausweichung in einem Orgelpunkte kann unvollständig oder vollständig sein. Bedingte vollständige Ausweichungen (pag. 231.) können nur in bestimmte Tonarten, nicht in jede beliebige gemacht wer-

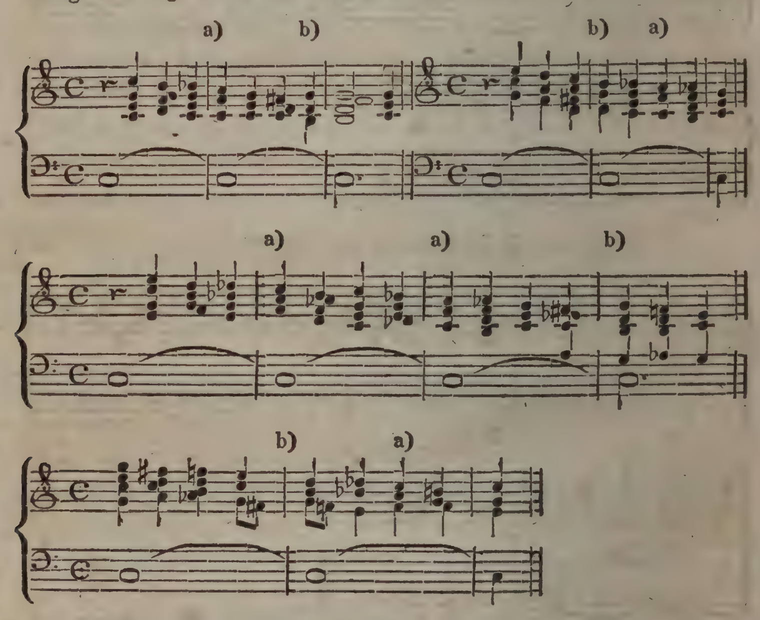
den, und es kommt hierbei darauf an, ob der Grundton der Tonart, oder ob die Dominante derselben als angehaltene Note im Basse liegt.

1) Wenn der **Grundton** im Basse liegt, so kann vollständig ausgewichen werden:

a) in die Tonart der Quarte,

b) in die Tonart der Dominante.

Auf dem Grundton C kann also in die Tonarten der Grundtöne F und G eine vollständige Ausweichung stattfinden; jedenfalls muss aber am Schlusse des Orgelpunktes dann wieder die Ausweichung nach C gemacht werden; z. B.



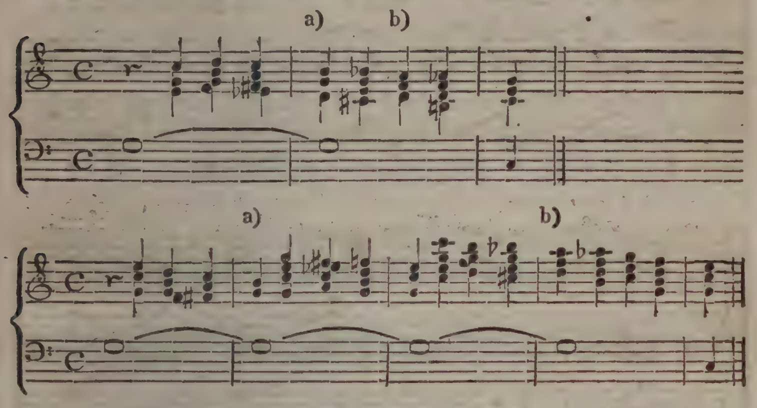
In diesen Beispielen ist die vollständige Ausweichung in die Tonart der **Quarte** mit a) bezeichnet; mit b) die vollständige Ausweichung in die Tonart der Dominante.

2) Wenn die **Dominante** der Tonart im Basse liegt, so kann vollständig ausgewichen werden:

a) in die Tonart der Dominante, und

b) in die Molltonart der Secunde der Tonart, deren Dominante im Basse liegt.

Auf der Dominante der Tonart C kann also in die Tonart des Grundtons G und in die Molltonart des Grundtons D eine vollständige Ausweichung stattfinden. Die im Basse angehaltene Dominante tritt am Schlusse des Orgelpunktes in den Grundton der Tonart, zu welchem dessen vollkommener Dreiklang genommen wird; z. B.



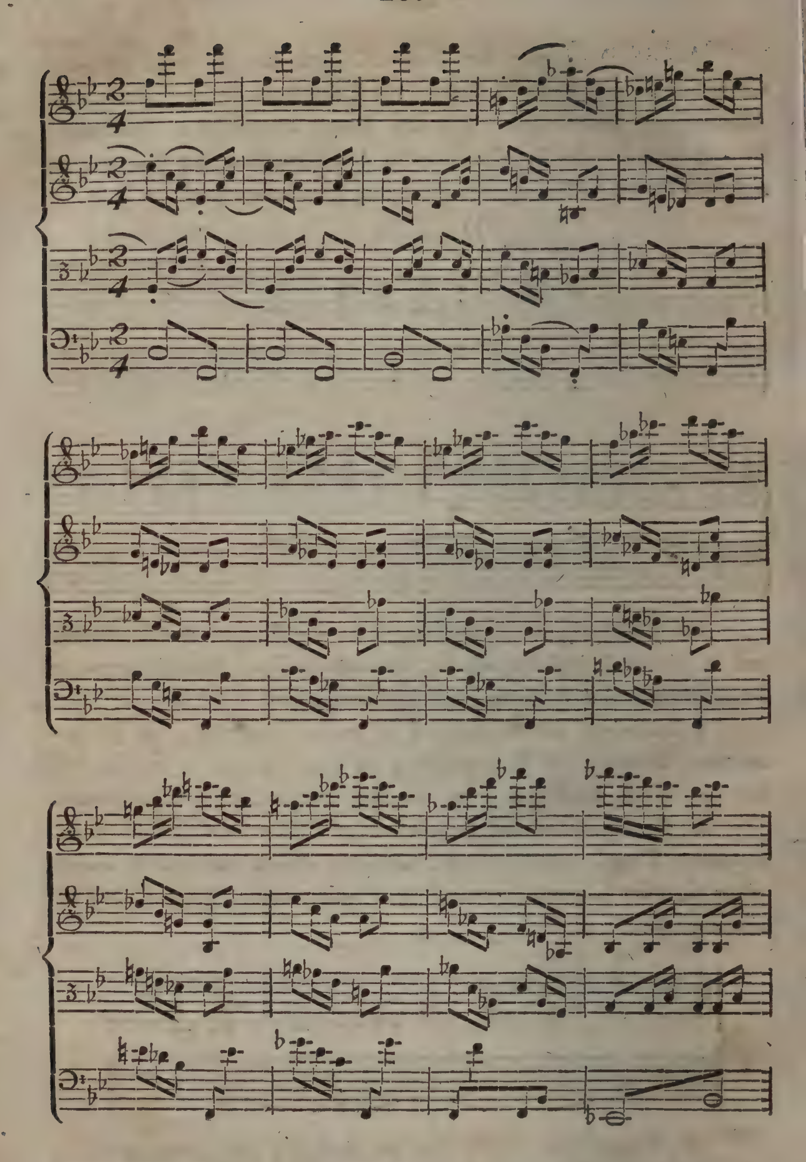
Die vollständigen Ausweichungen in die Tonart der Dominante sind in diesen Beispielen mit a), die vollständigen Ausweichungen in die Molltonart der Secunde, mit b), bezeichnet.

Vollständige Ausweichungen in andre Tonarten, als die genannten, kommen auf Orgelpunkten in der Cadenz so selten vor, dass sie nur als Ausnahmen von der Regel betrachtet werden können.

In Orgelpunkten mit unvollständigen Ausweichungen kommen besonders Trugfortschreitungen, und unter diesen namentlich unmittelbar einander folgende verminderte Septimenakkorde (auch in Umkehrungen) vor; z. B.



Ein Beispiel von einer Folge verminderter Septimenakkorde in einem Orgelpunkte, in welchem alle Akkorde gebrochen vorkommen, und der Basston unterbrochen angeschlagen wird, ist folgendes aus L. van Beethoven's Quartett, Op. 130. *(pag. 64 der Partitur, Wien, bei Artaria, in fol.)*



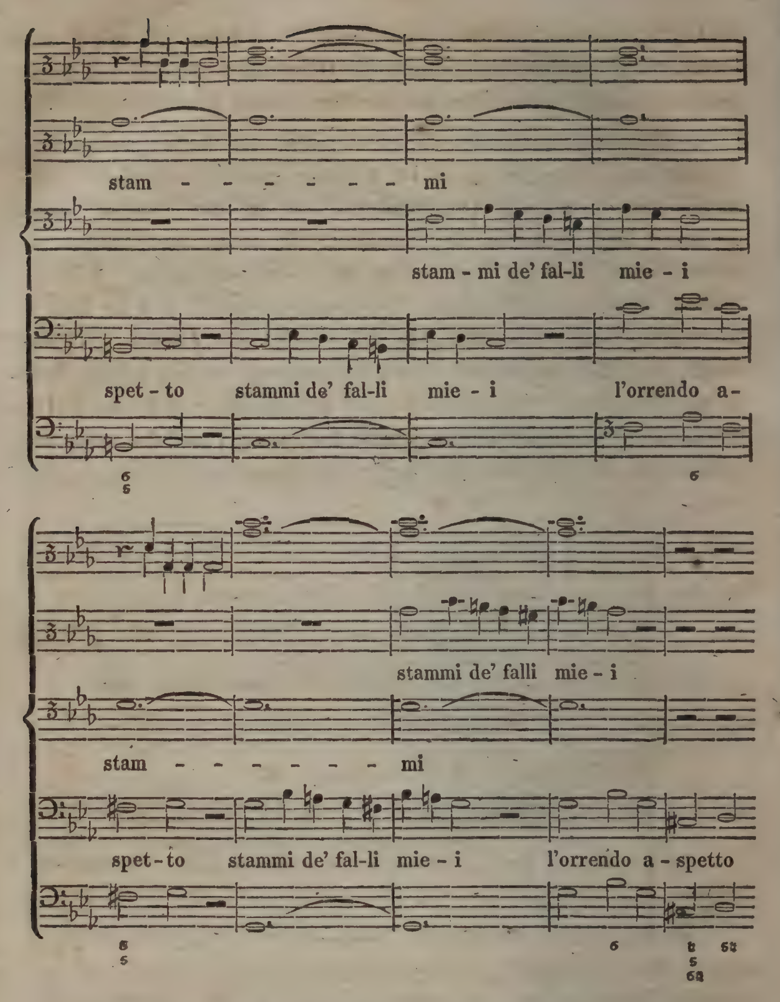
Der Orgelpunkt beginnt hier im vierten Takt, und der Ton *f* ist der unterbrochene Basston. Die Tonarten, deren verminderte Septimenakkorde (meistens in Umkehrungen) sich hier einander folgen, sind nach C moll im 4. Takt: F moll im 5. u. 6. Takt; B moll im 7. u. 8.

Takt; Es moll im 9. Takt; dann wieder F moll im 10. und B moll im 11. Takt. Endlich wird mittelst des Dominantenakkords von Es dur in diese Tonart ausgewichen und der Orgelpunkt geschlossen.

Der Orgelpunkt kommt nicht allein als Verlängerung einer Cadenz vor, sondern auch im Verlaufe eines Tonstückes. Die angehaltene Note des Orgelpunktes, die in der Cadenz immer im Basse liegt, kann in Orgelpunkten, die nicht zur Cadenz gehören, auch in einer der andern Stimmen vorkommen. Ein bekanntes Beispiel eines solchen Orgelpunktes findet sich in Beethoven's Quartett in F dur, Op. 59. (Vergl. *die Partitur*, *Offenbach*, *pag*. 28, drittes und viertes System, wo die angehaltene Note in der Viola liegt.) Ein andres Beispiel ist folgendes von Benedetto Marcello*), welches hier eine Stelle finden mag, weil das unten angeführte Werk wohl nicht allen Lesern zur Hand ist.



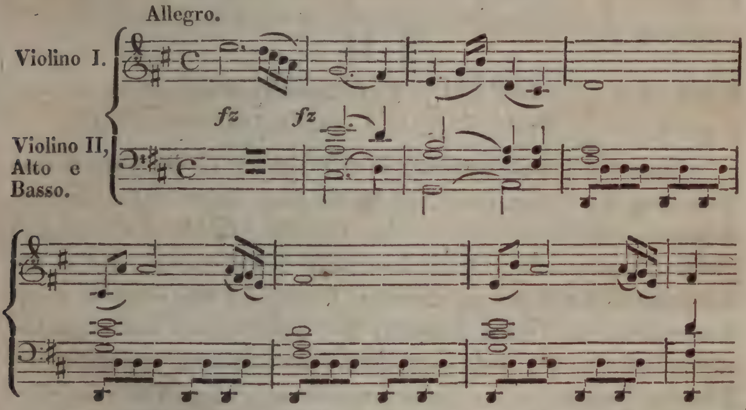
*) *Estro poetico-armonico. Parafrasi sopra li primi 50 Salmi, Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello. Venezia*, 1813 (neueste Ausgabe, 8 Theile in Fol. Vergl. Th. 8. pag. 113 u. 114.). Dieses Werk enthält ausser der Komposition der ersten 50 Psalme, die bald einstimmig, bald zwei-, drei- oder vierstimmig mit und ohne Instrumentalbegleitung ist, mancherlei gelehrte Abhandlungen über die Beschaffenheit der Musik der alten und neuen Hebräer. *Marcello* wurde 1686 in Venedig geboren, starb 1739. Seine ausführliche Biographie findet sich im 1. Theil des angeführten Werkes, pag. 17 — 30.



Die durch mehrere hinter einander folgende Takte ausgehaltene Note in einer der Mittelstimmen, während welcher die übrigen Stimmen sich bewegen, findet man besonders häufig angewandt in den kirchlichen Kompositionen des XVI. Jahrhunderts. Damals lag den meisten Kompositionen irgend ein römischer Kirchengesang (Canto fermo) zum Grunde, wie ungefähr, in späterer Zeit, in mancher mehrstimmigen Komposition in einer Stimme eine unsrer Choralmelodieen liegt, zu welcher die

übrigen figuriren. Um nun die übrigen Stimmen bequemer fugenartig behandeln zu können, veränderte man häufig die Zeitdauer der Noten des Canto fermo und liess nicht selten eine derselben mehrere Takte hindurch liegen, während man andre verkürzte. Vergl. Paolucci, Arte pratica di Contrappunto. Tomo I. pag. 230 *und* 231, *und Tom. II. pag.* 142.

Im Anfange dieses §. wurde bemerkt, dass die Cadenzen als Tonschlüsse am Ende eines Perioden oder eines ganzen Tonstückes vorkämen. Es ist nun noch nachträglich zu bemerken, dass auch Tonstücke mit einer Cadenz anfangen, z. B. J. Haydn's Quartett, in der *Leipziger Ausgabe, Cahier IX., Nr. 3; Cahier X. Nr.* 1, und andre. In dem erst angeführten Quartett tritt gleich das Hauptmotiv in der Oberstimme ein; z. B.



Ein ähnliches Beispiel bietet L. van Beethoven's *Sonate für P. F. in Es dur, Op.* 33.

Der Lernende erhält nun die Aufgabe, nochmals verschiedene Modulationen und vollständige Ausweichungen zu machen, dieselben mit einer Cadenz zu schliessen und diese bald durch einen tonischen, bald durch einen ausweichenden Orgelpunkt entweder auf der Dominante, oder auf dem Grundton zu verlängern. Als besondere Uebung in Orgelpunkten ist unter andern zu empfehlen, die in Seb. Bach's Fugenwerk *(Le Clavecin bien tempéré)* am Schlusse mancher Fugen vorkommenden Orgelpunkte harmonisch zu analysiren, nachdem man sich vorher mit dem Inhalt der beiden nächstfolgenden §§.

bekannt gemacht und in der Ausarbeitung solcher harmonischer Sätze geübt hat, in welchen sogenannte Vorhalte, melodisch durchgehende Noten u. s. w. vorkommen. Es können nemlich die einzelnen Akkorde einer Akkordenfolge, mittelst welcher modulirt, oder ausgewichen oder cadenzirt worden ist, auf verschiedene Weise noch enger mit einander verkettet werden, als sie es in ihrer ursprünglichen Folge sind. Dies engere Verketten geschieht besonders entweder durch Vorhalte (Ligaturen und Verzögerungen, Retardationes), durch Vorausnahmen (Anticipationes), oder auch mittelst melodisch durchgehender Noten. Weil nun bei den Vorhalten die verschiedenen Takttheile eines Taktes zu berücksichtigen sind, nach welchen die durchgehenden Noten auch eingetheilt werden in regelmässig und unregelmässig durchgehende Noten, so folgt hier erst

§. 31.

Die Lehre von dem Takt, den verschiedenen Taktarten, Takttheilen und Taktgliedern.

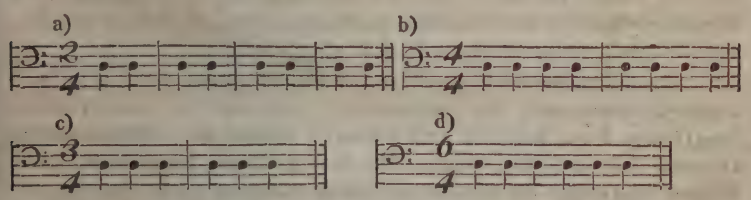
Das Wort Takt bedeutet in der Musik: 1) die abgemessene Bewegung der Töne eines Tonstückes nach einem angenommenen Zeitmasse; 2) die Eintheilung der Tonstücke in kleinere unter sich gleiche Zeitabschnitte, die insbesondere Takte genannt und in der Notenschrift durch die sogenannten Taktstriche von einander abgesondert werden. (Vergl. pag. 23.) Der Takt begreift also einen bestimmten Zeitraum, nach welchem die verhältnissmässige Dauer der Töne und Pausen, welche zusammengenommen einen Takt ausfüllen, bestimmt wird. Der Zeitraum eines Taktes, oder die Taktzeit zerfällt in verschiedene Zeittheile, die in der Notenschrift durch irgend eine Gattung von Noten, oder theils durch Noten, theils durch Pausen dargestellt, und Takttheile genannt werden. Die Takttheile können wieder in kleinere Theile eingetheilt werden, in Taktglieder. Wenn einer gewissen Gattung von Noten, die als Takttheile angenommen sind, z. B. den Viertelnoten, eine bestimmte Dauer gegeben wird, so wird dadurch die verhältnissmässige Dauer aller übrigen Notengattungen (oder der ihnen entsprechenden Pausen), die in einem Takte vorkommen, bezeichnet. Eine bestimmte Anzahl von Takttheilen einer Gattung füllt also die Taktzeit aus; diese Theile bilden zusammengenommen entweder eine grade oder eine ungrade Anzahl. Dies führt auf eine Unterscheidung verschiedener

Taktarten, nemlich der g r a d e n und u n g r a d e n. In beiden Taktarten können entweder ganze Noten, oder Halbe-, oder Viertel-, oder Achtelnoten u. s. w. als Takttheile angenommen werden. Nach derjenigen Notengattung, die als Takttheil angenommen ist, wird die Taktart benannt, indem man noch zur Benennung der Notengattung die Anzahl der Takttheile hinzufügt; z. B. der Zweizweiteltakt, der Zweiviertеltakt, der Viervierteltakt u. s. w. Diese Benennungen werden zu Anfange des Tonstückes, und falls mehrere Taktarten in einem Tonstücke mit einander abwechseln, im Verlauf desselben, jedesmal zu Anfang einer andern Taktart durch Ziffern (und andre Zeichen, von denen später) auf folgende Art angedeutet:

$\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ u. s. w.

Die oberste der Ziffern zeigt die Anzahl der Takttheile, die unterste die Gattung derselben an.

Die einfachste Eintheilung eines Taktes ist diejenige, durch welche derselbe entweder in z w e i, oder in d r e i Takttheile zerfällt. Auf diese Eintheilung bezieht sich der Unterschied der sogenannten e i n f a c h e n graden oder ungraden Taktarten von den z u s a m m e n g e s e t z t e n graden oder ungraden. Die zusammengesetzten Taktarten entstehen nemlich, wenn zwei oder mehrere einfache Takte von einerlei Art, durch Auslassung eines oder mehrerer Taktstriche in der äusserlichen Gestalt eines einzigen Taktes dargestelt werden; z. B.



Die bei a) aufgestellten v i e r Zweivierteltakte sind bei b) durch Auslassung zweier Taktstriche in z w e i Viervierteltakte zusammengezogen; bei d) sind die zwei Dreivierteltakte von c) durch Auslassung eines Taktstriches in der Gestalt e i n e s Sechsvierteltaktes dargestellt.

Aus dem Bisherigen geht nun folgende Uebersicht der Haupteintheilung sämmtlicher Taktarten hervor:

I. einfache Taktarten

a) grade, b) ungrade.

II. zusammengesetzte Taktarten
a) grade, b) ungrade.

I.

Einfache Taktarten.

a) grade Taktarten.

Die einfachste Eintheilung des Taktes, welche zugleich in wirklicher Beziehung mit den pag. 52. angeführten Noten steht, entsteht durch Theilung der Brevis in zwei Semibreves; z. B.



Diese Taktart, in welcher die Brevis einen ganzen Takt einnimmt, wird deshalb auch der Allabrevetakt genannt. Die Vorzeichnung desselben in Ziffern geschieht durch $\frac{2}{1}$; mitunter besteht die Vorzeichnung auch in einer der beiden folgenden Figuren: C oder ₵. Die erste Figur bedeutet, dass die Brevis, wie die beiden Semibreves, jede ihre wirkliche Zeitdauer bekommen sollen; der durchstrichene Halbzirkel hingegen zeigt an, dass für die Brevis nur der Zeitwerth einer Semibrevis, und für diese der Werth einer Minima bestimmt ist*).

---

*) Vergl. *Artusi*, *l'Arte del Contraponto* (*ed.* 1598.) pag., 68. Die älteren Musiker durchstrichen sowohl den halben als den ganzen Zirkel auch wohl zwei oder dreimal; z. B. ₵ ₵.

Mit der undurchstrichenen Figur wurde das sogenannte *tempo ordinario* bezeichnet; die durchstrichene (*circolo o semicircolo tagliato*, franz. *barré*, auch *coupé*) deutete auf verhältnissmässig kürzeren Zeitwerth der Noten. Wo in der älteren Notenschrift beide Figuren zu Anfange des Systems als Taktbezeichnung unter einander stehen, wird dadurch angezeigt, dass eine Stimme alle Noten und Pausen in ihrer wirklichen Geltung, die andre hingegen alle noch einmal so lang ausführen soll. In welcher Art des Vortrags angefangen werden muss, zeigt die von beiden Figuren obenstehende an. Statt des durchstrichenen ₵ findet sich mitunter ein nach der linken Seite hin offener Halbzirkel, der aber nicht durchstrichen ist. Am häufigsten kommt diese doppelte Bezeichnung bei Canons in der Vergrösserung vor. Vergl. *Walther*, *Mus. Lex.* pag. 123. und 564. Art. *Semiditas*. *Burney*, *Gen. Hist. of Mus. II. pag.* 497, wo mehrere Beispiele aus *Glarean's Dodecachordon*, pag. 441 und 442, abgedruckt sind.

Der Allabrevetakt, welcher aus zwei von unsern sogenannten ganzen Noten besteht, ist heute nicht mehr üblich, sondern es wird statt desselben der Zweizweiteltakt angewandt, in welchem eine ganze Note einen Takt ausmacht, dessen beide Taktheile halbe Noten sind. Er wird durch 𝄵, selten durch $\frac{2}{2}$ bezeichnet, und (wenn gleich nicht folgerecht) auch der Allabrevetakt genannt; streng genommen sollte er Allasemibrevetakt heissen, weil die Semibrevis die ganze Taktzeit ausmacht.

Statt der bisherigen grösseren Takttheile, welche ganze oder halbe Noten waren, können auch kleinere gewählt werden. Wenn man die beiden Takttheile eines einfachen graden Taktes durch Viertelnoten darstellt, so entsteht der Zweivierteltakt; wählt man hingegen Achtelnoten zur sichtlichen Darstellung, so entsteht der Zweiachteltakt; auf ähnliche Weise gelangt man zum Zweisechzehntel-, zum Zweizweiunddreissigsteltakt u. s. w. Der Zweiachteltakt und die folgenden genannten Taktarten sind nicht gebräuchlich, weil sie in der Notenschrift durch die Unterabtheilungen der schon an sich kleinen Takttheile in noch kleinere Taktglieder, als, $\frac{1}{32}$, $\frac{1}{64}$, $\frac{1}{128}$, u. s. w. das Auge des ausführenden Musikers ohne Noth zu sehr in Anspruch nehmen, und die richtige Eintheilung der vielen Noten erschweren würden.

b) Einfache ungrade Taktarten.

Ein einfacher ungrader Takt enthält drei Takttheile. Wenn man die ganze Note als Takttheil wählt, so entsteht der Dreieinseltakt; dieser ist in der heutigen Musik nicht mehr üblich; seine Vorzeichnung war $\frac{3}{1}$, oder eine einzelne grosse 3*). Wenn

---

*) Alle ungraden Taktarten wurden früher mit dem Ausdruck *tempo ternario* bezeichnet; jetzt heisst der ungrade Takt ein **Tripeltakt.** Dem *tempo ternario* war entgegengesetzt ***tempo binario.*** Wegen der heiligen Zahl 3 wurde der Tripeltakt früher auch *tempo perfetto* genannt (vollkommener Takt) und zwar im Gegensatz des *tempo imperfetto* (unvollkommener Takt oder unser grader Takt). Wem darum zu thun ist, sich mit den verschiedenen Taktarten früherer Jahrhunderte bekannt zu machen, der vergl. unter andern älteren musik. theoretischen Schriften ***Steph. Vanneus**, Recanetum de Musica aurea. Romae*, 1533. *Lib. II. cap.* 1—9. ***Zarlino.** Istit. arm.* (*edit.* 1589.) *P. III. cap.* 49. *und cap.* 67—69. ***Berardi**, Documenti armonici. Bologna*, 1687. Libro III. pag. 170. Manche auf diese Materie be-

man die halbe Note zur Darstellung der Takttheile wählt, so entsteht der Dreizweiteltakt, welcher mit den Ziffern $\frac{3}{2}$ vorgezeichnet wird. Die Entstehung des Dreiviertel- und des Dreiachteltaktes erklärt sich nun aus dem Vorhergehenden. Sechzehntel und noch kleinere Notengattungen sind als Takttheile nicht üblich.

Anmerkung. Nach der gewöhnlichen Eintheilung des Zeitwerthes der Noten giebt es unter den Notenfiguren keine besondere Note, welche an und für sich ein aus drei Theilen bestehendes Ganze, oder den dritten Theil desselben vorstellt. Daher kommt es, dass z. B. der Name und die Bezeichnung der Halben- oder der Viertel- oder der Achtelnote auch dann beibehalten wird, wenn sie in einem dreitheiligen Takt nur ein Drittel des Taktes ausmachen. Wollte man eigene Notenfiguren zur Darstellung der Drittel einführen, so müsste man, um consequent zu verfahren, auch neue Noten zur Bezeichnung der Sechstel, Neuntel u. s. w. anwenden.

II.

Zusammengesetzte Taktarten.

Wie schon weiter oben bemerkt wurde, entsteht ein zusammengesetzter Takt dadurch, dass man zwei oder mehrere einfache Takte gleicher Art, durch Auslassung eines oder mehrerer Taktstriche in der äusserlichen Gestalt eines einzigen Taktes darstellt *).

Die Anzahl der aus einfachen graden oder ungraden Takten zusammengesetzten Takte kann eine grade oder ungrade sein; so kann man z. B. entweder zwei oder drei Zweivierteltakte in der Gestalt eines einzigen darstellen. Dies führt auf folgende vier verschiedene Arten von Zusammensetzungen.

1. grade Anzahl zusammengesetzter einfacher grader Takte.
2. grade Anzahl zusammengesetzter einfacher ungrader Takte.
3. ungrade Anzahl zusammengesetzter einfacher grader Takte.
4. ungrade Anzahl zusammengesetzter einfacher ungrader Takte.

---

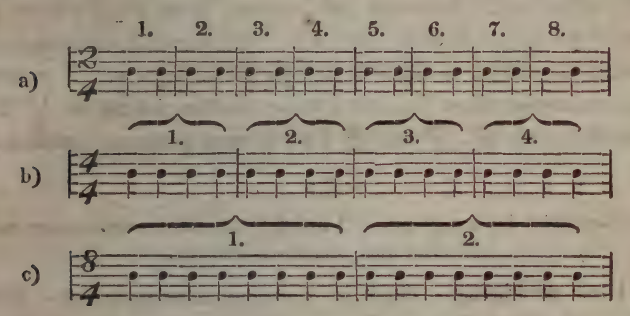
zügliche Artikel sind in *Walther's* und auch in *Koch's Mus. Lexikon* an ihrem Orte besprochen. Die ältere Lehre des Taktes ist, beiläufig erwähnt, sehr verwickelt.

*) Aus der Zusammenstellung eines graden Taktes mit einem ungraden, entsteht eine zusammengesetzte ungrade Taktart, welche als seltene Ausnahme vorkommt, z. B. der Fünfvierteltakt oder Fünfachteltakt u. s. w. Ueber diese Taktarten folgen später einige Bemerkungen.

1.

Ueber die in grader Anzahl zusammengesetzten einfachen graden Takte.

Der Zweieinseltakt kommt nicht in Zusammensetzungen vor, der zusammengesetzte Zweizweiteltakt in unsrer Zeit selten, wohl aber werden die übrigen einfachen graden Taktarten, z. B. der $\frac{2}{4}$ und $\frac{2}{8}$ Takt, zusammengesetzt. Aus der Zusammensetzung zwei zweitheiliger Takte entsteht der viertheilige Takt, aus der Zusammensetzung vier zweitheiliger Takte der achttheilige Takt u. s. w. Z. B. bei a) finden sich 8 einfache grade oder 8 Zweivierteltakte; bei b) sind zwei und zwei und bei c) vier und vier derselben in einen Takt zusammengezogen.

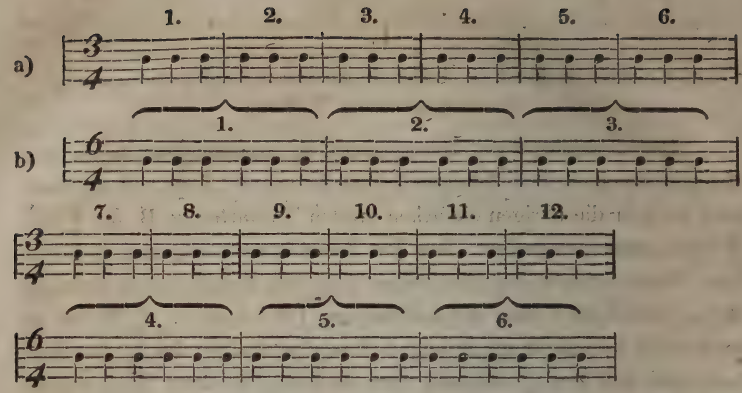


Der Viervierteltakt, welcher entweder durch $\frac{4}{4}$ oder C vorgezeichnet wird, ist sehr gebräuchlich, weniger der Achtvierteltakt. Anstatt wie in den eben angeführten Beispielen Viertelnoten als Takttheile anzunehmen, kann man auch Achtel, oder Sechzehntelnoten dazu wählen. Aus zwei Zweiachteltakten entsteht der Vierachteltakt, u. s. w.

2.

Ueber die in grader Anzahl zusammengesetzten einfachen ungraden Takte.

Zwei zusammengesetzte dreitheilige Takte bilden einen sechstheiligen Takt, vier zusammengesetzte dreitheilige Takte einen zwölftheiligen Takt; in dem folgenden Notenbeispiel sind die bei a) aufgestellten zwölf Dreivierteltakte bei b) in sechs Sechsvierteltakte zusammengezogen.

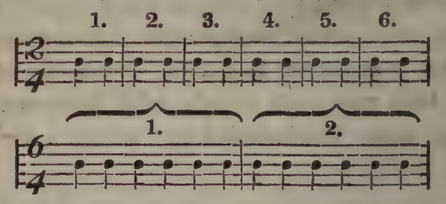


Statt der Viertelnoten kommen in dieser Taktart auch Halbe- oder Achtelnoten als Takttheile vor, woraus denn der Sechszweiteltakt oder der Sechsachteltakt entsteht. Wenn man Sechzehntelnoten als Takttheile wählt, so entsteht der $\frac{6}{16}$ Takt, u. s. w. Von mehrfach zusammengesetzten Taktarten dieser Gattung ist nur der $\frac{12}{8}$ Takt gebräuchlich; der $\frac{12}{2}$, $\frac{12}{4}$ und $\frac{12}{16}$ Takt kommt selten zur Anwendung.

3.

Ueber die in ungrader Anzahl zusammengesetzten einfachen graden Takte.

Drei zweitheilige Takte in einen zusammengezogen, bilden einen sechstheiligen Takt; z. B.

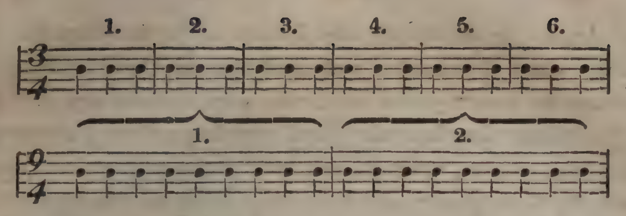


Weitere Zusammensetzungen und in einer andern Notengattung dargestellt, z. B. in Halben-Achtel- oder Sechzehntelnoten, sind hiernach ohne Schwierigkeiten zu machen.

4.

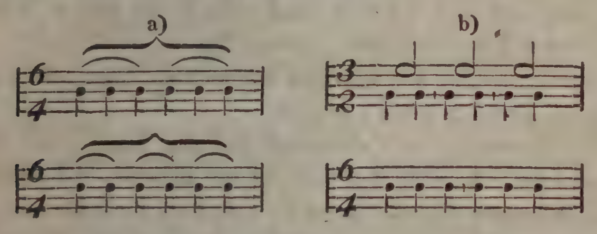
Ueber die in ungrader Anzahl zusammengesetzten einfachen ungraden Takte.

Drei einfache dreitheilige Takte in einen zusammengezogen, bilden einen neuntheiligen Takt; z. B.



Zur Darstellung der Takttheile in einem neuntheiligen Takt kommen am häufigsten Achtelnoten zur Anwendung.

Aus der bisherigen Aufstellung der einfachen und zusammengesetzten Taktarten geht hervor, dass sich einige der verschiedenartig zusammengesetzten Taktarten äusserlich durchaus nicht von einander unterscheiden, z. B. bei a), und dass zwischen andern, falls man die Haupttakttheile in kleine unter sich gleiche Theile, in Taktglieder theilt, ein äusserlicher Unterschied nur durch die verschiedene Vorzeichnung herbeigeführt wird; z. B. bei b).



Bei a) steht in der obern Zeile ein aus zwei Dreivierteltakten zusammengezogener Sechsvierteltakt, in der untern Zeile ebenfalls ein Sechsvierteltakt; jedoch ist letzterer aus drei Zweivierteltakten zusammengestellt. Augenscheinlich findet in der äusserlichen Darstellung dieser beiden verschiedenartig zusammengesetzten Takte gar kein Unterschied statt, und mit Ausnahme der Vorzeichnung, eben so wenig zwischen dem bei b) in Taktgliedern (hier in Sechsviertelnoten) dargestellten Dreizweitel und dem darunter befindlichen Sechsvierteltakt. Allerdings könnte der äusserliche Unterschied herbeigeführt werden, wenn man die Notenzeichen vermehren und für jede Art von Takttheilen, z. B. für Drittel, Sechstel, Neuntel u. s. w. dann auch für deren Taktglieder besondre Zeichen einführen wollte; allein, abgesehen von der daraus entstehenden Schwierigkeit in schneller Uebersicht der Notenschrift, deren Zeichen sehr bedeutend vermehrt würden, würde dadurch nur für denjenigen ein Unterschied entstehen, der die Noten zu lesen hat; also nur ein Unterschied

für das Auge; für das Gehör des Zuhörers, dessen Auge bei der Auffassung eines Tonstückes ganz unthätig sein kann, würde der Unterschied der verschiedenen Taktarten ganz verloren gehen. Die ganze Eintheilung derselben wäre also, von dieser Seite aus betrachtet, durchaus nutzlos, wenn sie sich nicht auf einem andern Wege, als durch die blosse äussere sichtliche Darstellung zu erkennen geben könnte. Für das Gehör aber ergiebt sich der Unterschied der verschiedenen Taktarten, wenn man nach Verschiedenheit derselben auch verschiedene Takttheile besonders hervorhebt oder stärker betont als andre, ohne jedoch weder den stärker betonten Theilen etwas an Zeitdauer hinzuzufügen, noch den weniger betonten etwas von ihrer Dauer zu nehmen *). Dies besondere Hervorheben oder stärkere Betonen heisst in der Kunstsprache accentuiren; der stärker betonte oder accentuirte Takttheil heisst der schwere oder gute (in der Kunstsprache thesis), der nicht accentuirte hingegen, der leichte oder schlechte (arsis), und falls er als letzter Takttheil allein in einem Takte vorkommt, Auftakt **).

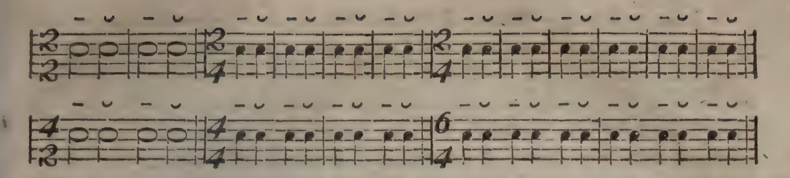
Das Verhältniss der schweren und leichten Takttheile zu einander wird Taktgewicht genannt.

In einfachen graden Takten stellt sich das Taktgewicht in folgender Art dar: der erste Takttheil ist der schwere, der andre der leichte; in zusammengesetzten graden Taktarten wiederholt sich dies, so dass jedesmal nach einem schweren Takttheil ein leichter folgt. In den folgenden Beispielen sind die schweren Takttheile mit -, die leichten hingegen mit ᴗ bezeichnet.

---

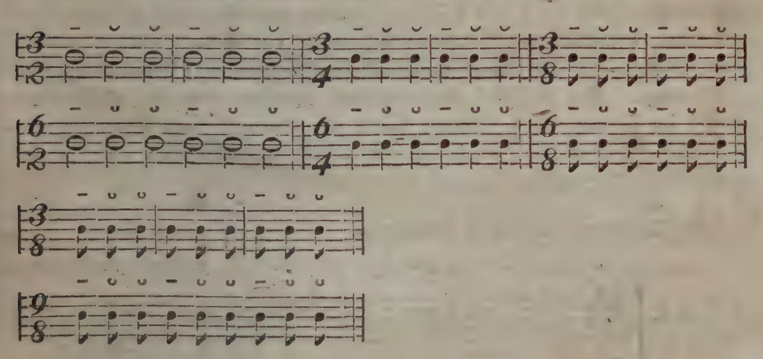
*) Vergl. *H. Ch. Koch's Versuch einer Anleitung zur Composition, Th.* 2, *pag.* 270 *u. ff.*, wo dieser Gegenstand sehr ausführlich besprochen und unter andern die Frage beantwortet wird: „Woher entsteht eine innerliche Länge oder Kürze der Töne und mit dieser der erste Wink zur Taktabtheilung?“

**) Die Benennung Auftakt, wofür mitunter auch Aufschlag gebraucht wird, bezieht sich auf die Bewegung der Hand desjenigen, der bei der Aufführung eines Tonstückes als Direktor den Takt angiebt; mit dem Eintritt des schlechten oder leichten Takttheils wird nemlich die Hand oder der Taktstock gehoben; der gute Takttheil wird durch Niederschlagen bezeichnet, daher auch der Niederschlag genannt. Ueber die verschiedenen Arten der Bewegungen des taktirenden Musikdirektors vergl. *Rousseau Dict. de Mus. Art. Battre la Mesure*, wo auch über die altgriechischen und römischen Direktoren interessante Notizen mitgetheilt werden.



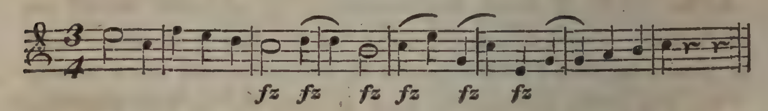
Die in einem zusammengesetzten Takte wiederholt vorkommenden guten Takttheile sind in der Accentuation von einander zu unterscheiden; z. B. in einem Viervierteltakte ist das erste Viertel am schwersten, nächst diesem das dritte Viertel, und wenn gleich nicht so schwer als jenes, doch schwerer als das zweite und vierte Viertel. Wenn man diesen Unterschied nicht beobachtet, so fällt alle Verschiedenheit zwischen dem Zweivierteltakt und dem Viervierteltakt weg. Aehnlich verhält es sich mit dem aus drei Zweivierteltakten zusammengesetzten Sechsvierteltakt, welcher letztere drei schwere Takttheile hat, nemlich das erste, dritte und fünfte Viertel.

In einfachen ungraden Takten ist der erste Takttheil der schwere, die beiden folgenden sind leichte; in zusammengesetzten ungraden Takten wiederholt sich dies, so dass jedesmal nach einem schweren und zwei leichten wieder ein schwerer Takttheil, und dann zwei leichte folgen.

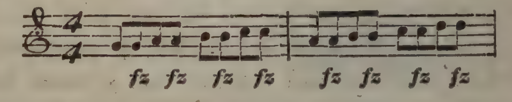


Die Takttheile werden, wie aus den bisherigen Beispielen zu ersehen, in Rücksicht auf das Taktgewicht entweder zu zwei, oder zu drei gruppirt. In beiden Fällen ist der erste Takttheil der schwere, und im zweitheiligen Takt der eine folgende leicht, im dreitheiligen die beiden folgenden. Dies unter zwei oder drei Takttheilen befindliche Verhältniss tritt auch ein bei den unter sich gleichen kleineren Eintheilungen, bei den Taktgliedern.

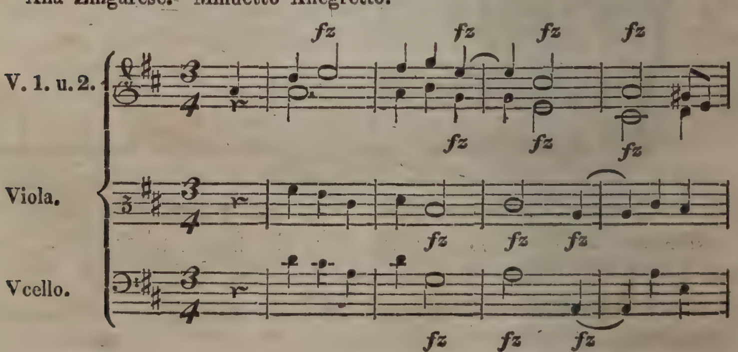
Anmerkung. Wenn die Takttheile in der Accentuation so mit einander verwechselt werden, dass dadurch der ursprünglich vorgeschriebene Takt ganz und gar verändert wird, und z. B. aus mehreren Dreivierteltakten mehrere hinter einander folgende Zweivierteltakte entstehen: so gehört diese Art des Vortrags zu den Ausnahmen. Im Italienischen bezeichnet man sie durch den Ausdruck Tempo rubato (entwendetes Zeitmass), weil hier eine fremde Taktart gleichsam entwendet worden ist. In dem folgenden Beispiel entsteht durch die bezeichnete Accentuation, im dritten bis siebenten Takt, ein Zweivierteltakt.

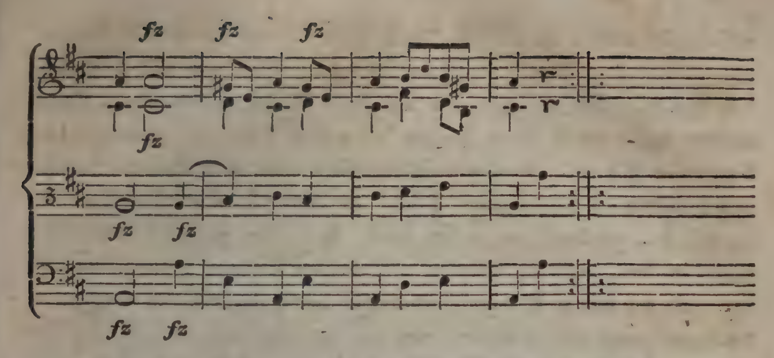


Unter Tempo rubato versteht man jedoch auch noch diejenige Art des Vortrags, in welcher die schweren Takttheile oder Taktglieder als leichte, und diese als schwere markirt werden. Vergl. op. 121 von *L. v. Beethoven*, in der Introduktion.



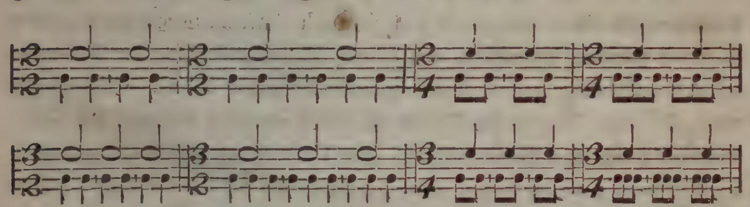
Diejenige Art der Accentuation, nach welcher schwere und leichte Takttheile so mit einander verwechselt werden, dass sich in verschiedenen, ursprünglich einer und derselben Taktart unterworfenen gleichzeitigen Stimmen, verschiedene Taktarten begegnen, von denen keine besonders vorherrscht, wird im Italienischen Imbroglio genannt (Verwirrung, Verwickelung). Ein Beispiel einer solchen Ausnahme von der allgemeinen Regel im Vortrage des Taktes, bietet die Menuett eines Quartetts von *J. Haydn* (Cahier XVI. Nr. 1. der Leipz. Ausg.), von welcher hier nur der erste Theil mitgetheilt ist.



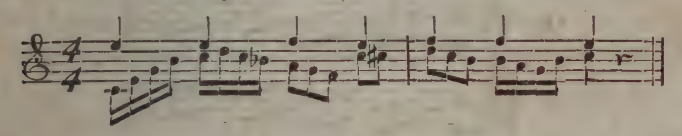


Das Tempo rubato macht sich in manchen Nationaltänzen bemerkbar, die dadurch einen ganz eigenthümlichen Charakter erhalten. Mit dem Ausdruck Imbroglio wird auch der in Rücksicht auf Tempo und Taktgewicht verzerrte, bald eilende bald schleppende Vortrag mancher Virtuosen bezeichnet, von denen man glauben sollte, dass sie von der eigentlichen Natur des Taktes und von der nothwendigen Berücksichtigung desselben im Vortrage gar nichts wissen, oder dass sie es für ganz überflüssig halten, eine melodische Phrase durch rhythmisch genauen Vortrag dem Zuhörer verständlich zu machen.

Jeder Takttheil kann nemlich in eine gleiche oder in eine ungleiche Anzahl Taktglieder getheilt werden; z. B.

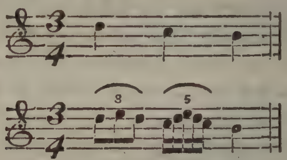


Die Eintheilung der Takttheile in Taktglieder kann in einem und demselben Takte in verschiedener Art vorkommen; z. B.



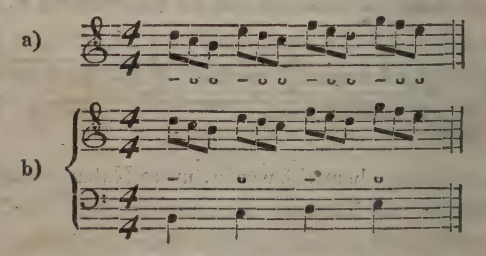
Weil, wie schon bemerkt wurde, unsre Noten von der Art sind, dass eigentlich nur die Theilung derselben in zwei, vier, oder acht Theile dargestellt werden kann und man daher genöthigt ist, bei der Eintheilung einer Note in drei gleiche Theile sich derselben Noten zu bedienen, womit man die Theilung der Note in zwei Theile darstellt,

so schreibt man z. B. die drei Theile einer halben Note mit Viertelnoten, die drei Theile — einer Viertelnote hingegen mit Achtelnoten u. s. w. Die Gruppe der auf diese Weise entstandenen Taktglieder heisst nach ihrer Anzahl entweder Triole, Quintole, Sextole u. s. w. In den meisten Fällen setzt man über die zusammen gehörenden Noten einer Triole die Ziffer 3, über eine Quintole 5, u. s. w., wodurch angezeigt wird, dass eine grössere Note entweder in drei, oder in 5 Noten von gleicher Geltung getheilt worden sey. So wie nun z. B. eine Vierteltriole durch Achtelnoten dargestellt wird, so wird die Quintole, die aus der Theilung einer Viertelnote entsteht, durch Sechzehntelnoten bezeichnet, weil die eigentlichen vier Theile einer Viertelnote sich als Sechzehntelnoten zeigen; z. B.



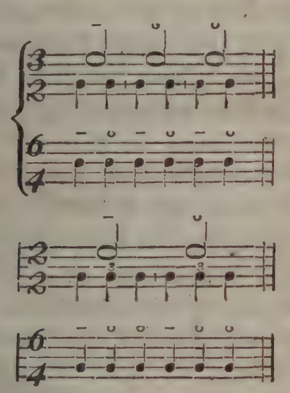
Hieraus kann man die Schreibart der verschiedenen Triolen, Sextolen, Septolen u. s. w. entnehmen.

Im Vortrage der Triolen hat man nicht immer, wenn es z. B. Vierteltriolen sind, das erste Achtel gleich stark zu accentuiren, denn dadurch würden eigentlich aus einem Vierviertelakte vier Dreiachteltakte entstehen, wie in dem folgenden Beispiele bei a). Allerdings muss die erste Note jeder Triole ein wenig markirt werden; im Ganzen aber muss man Rücksicht auf das Verhältniss der ursprünglichen Takttheile nehmen und also den Satz bei b) so vortragen, dass die schweren Takttheile von den leichten so zu unterscheiden sind, wie es in der untersten Zeile angedeutet ist (pag. 273. oben).

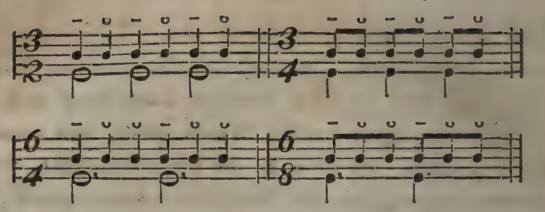


Was hier nun von der Accentuation der Triolen gesagt ist, gilt ebenfalls von Quintolen, Sextolen u. s. w.

Nach dieser Auseinandersetzung des Taktgewichtes oder des Verhältnisses der schweren Takttheile zu den leichten, wird es einleuchtend, dass zwei in ihrer äusseren Darstellung sich einander gleiche Taktarten, ihrem inneren Wesen nach, von einander verschieden sein können. So ist z. B. der Sechsvierteltakt, welcher aus einer Zusammensetzung von drei Zweivierteltakten entsteht, innerlich ganz verschieden von einem andern aus zwei Dreivierteltakten zusammengesetzten Sechsvierteltakt. Im erstgenannten Sechsvierteltakte werden die Takttheile accentuirt, wie die Viertel, die als Taktglieder eines Dreizweiteltaktes vorkommen; im andern Sechsvierteltakt stimmt die Accentuation der Takttheile mit dem Verhältniss derjenigen Taktglieder überein, welches die aus dreifacher Theilung der Takttheile eines zweitheiligen Taktes entstandenen Taktglieder unter sich haben; z. B.



Diese innere Verschiedenheit der beiden angeführten Sechsvierteltakte liesse sich nicht aus der Vorzeichnung erkennen, wenn es nicht im Gebrauche wäre, jede Taktart, welche in der obern Ziffer ihrer Vorzeichnung eine 6 hat, für eine aus zwei dreitheiligen Takten zusammengesetzte anzusehen, und, um sie nicht mit einer aus drei zweitheiligen Takten zusammengesetzten zu verwechseln, in dieser letztern die Anzahl der zusammengesetzten Takte durch die obere Ziffer in der Vorzeichnung zu bemerken. Hiernach ergiebt sich dann sehr bald der Unterschied im Vortrage der 6 Viertel in einem Dreizweiteltakt und der 6 Achtel in einem Dreivierteltakt, von den 6 Vierteln in einem Sechsvierteltakt und von den 6 Achteln in einem Sechsachteltakt; z. B.



Es bleibt nun noch die Bemerkung übrig, dass manche der zusammengesetzten Taktarten auch ihrem inneren Wesen nach sich einander sehr ähnlich sind, und sich nur durch die äussere Darstellung von einander unterscheiden; z. B. der $\frac{2}{2}$ Takt unterscheidet sich nur dadurch vom $\frac{2}{4}$ Takt, dass in jenem zur Darstellung der Takttheile Halbenoten, in diesem hingegen Viertelnoten gewählt werden. Die Accentuation bleibt aber in beiden Taktarten dieselbe.

Der herrschende Gebrauch, ein in grösseren Noten geschriebenes Tonstück gewichtvoller und langsamer vorzutragen, als ein in kleineren Noten geschriebenes, giebt keine sichere Bestimmung, und selbt die in solchen Ueberschriften, wie *Adagio*, *Allegro*, *Presto* u. s. w. in Bezug auf das Tempo gegebene Andeutung ist nicht hinreichend. Aus diesem Grunde ist die Einführung des Metronom (Zeitmasstabes) und die Bezeichnung der Takttheile nach demselben zu Anfange eines Tonstückes das erwünschteste Mittel, durch welches der Komponist sich mit dem Ausführenden über das Tempo verständigen kann.

Wie man sich in Ermangelung eines Metronom durch ein andres leicht herzustellendes Mittel helfen kann, zeigt *Dr. Gottfried Weber* in seinem *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (pag. 85 u. ff. *des ersten Bandes der zweiten Auflage*). Es heisst daselbst:

In Ermangelung des von Mälzel erfundenen Metronom kann man sich vollkommen genügend auch eines einfachen Pendels bedienen, d. h. blos irgend eines kleinen Gewichtes, z. B. einer Bleikugel von beliebiger Grösse, an einem Faden aufgehängt. Ein Pendel von 38 Rheinl. oder Wiener Zoll Länge schlägt grade einmal in einer Sekunde, mithin grade so geschwind, wie der Mälzelsche Metronom auf Nr. 60, — ein Pendel von 9 Zoll grade so wie Mälzel 120, — von 55 Zoll wie Mälzel 50, u. s. w. Die nachstehende Tabelle enthält eine vollständige Vergleichung und Zurückführung der Mälzelschen metronomischen Grade auf Pendellängen, sowohl in Rheinischen oder Wiener Zollen, als in französischen *Centimètres*. Sie ist also zu lesen: Die Schläge der Mälzelschen Maschine, wenn sie auf Nr. 50 gerichtet ist, sind gleich den Schlägen eines Pendels von 55 Zoll, oder 143 *Centimètres*. — Mälzel Nr. 52 ist

gleich den Pendelschlägen von 50. Zoll, oder 132 *Centimètres.* — Mälzel 80 ist gleich Pend. 21 Zoll, oder 56 *Centimètres.* — Mälzel 160 ist gleich Pend. 5 Zoll, oder 14 *Centimètres*, u. s. w.

Mälzel.	Rh. Zoll.	Metrisch.	Mälzel.	Rh. Zoll.	Metrisch.
50 =	55" =	1,43.	92 =	16" =	0,42.
52 =	50" =	1,32.	96 =	15" =	0,38.
54 =	47" =	1,22.	100 =	14" =	0,35.
56 =	44" =	1,14.	104 =	13" =	0,33.
58 =	41" =	1,06.	108 =	12" =	0,30.
60 =	38" =	1,00.	112 =	11" =	0,28.
63 =	34" =	0,90.	116 =	10" =	0,26.
66 =	31" =	0,82.	120 =	9" =	0,25.
69 =	29" =	0,75.	126 =	8" =	0,22.
72 =	26" =	0,70.	132 =	7½" =	0,20.
76 =	24" =	0,62.	138 =	7" =	0,18.
80 =	21" =	0,56.	144 =	6½" =	0,17.
84 =	19" =	0,50.	152 =	6" =	0,15.
88 =	18" =	0,46.	160 =	5" =	0,14.

Weiter als bis 160 geht der Metronom nicht. — Um nun z. B. die Bezeichnung: Mätzel 𝅗𝅥 = 60, auch ohne Hülfe eines Metronomen ausführen zu können, braucht man nur den Faden eines Pendels 38 Zoll (oder 1,00 Mtr.) lang zu nehmen, und die Kugel daran ein paarmal, allenfalls aus freier Hand, hin und herschwingen zu lassen: jeder Pendelschlag giebt dann die der Bezeichnung: Mälzel 𝅗𝅥 = 60 entsprechende Zeitdauer der halben Noten an.

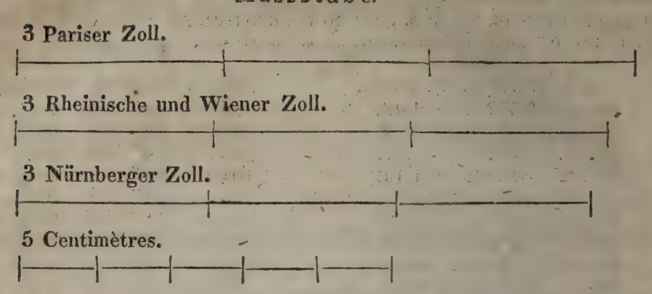
Es ist dies Verfahren um so leichter ausführbar, da solche Manipulation mit dem Pendel auch durchaus keine besondere Genauigkeit und Sorgfalt erfordert, als nur etwa die, dass man das Pendel nicht gar zu grosse, weite Schwingungen machen lasse, weil bei diesen die Kugel sich um ein Unmerkliches verspätet. Dagegen ist es nicht einmal nöthig, die Zolle (deren Grösse weiter unten angegeben ist) sehr genau abzumessen; denn auch selbst eine ziemlich grosse Verschiedenheit der Länge, z. B. der Unterschied zwischen 15" und 16", ist musikalisch noch gar nicht — und selbst zwischen 15" und 18" noch kaum bemerkbar.

Eben darum sind denn auch in der obigen Vergleichungstabelle alle verwickeltere Bruchzahlen von Zollen, z. B. von $\frac{3}{4}$" oder $\frac{5}{6}$" und dergl., weil solche Feinheiten in der Anwendung durchaus nicht empfindbar sind, theils ganz unterdrückt, theils blos annähernd auf einfachere Brüche (auf halbe Zolle) zurückgeführt, und selbst diese darf man in der Anwendung unbedenklich wegwerfen, und z. B. statt 6½" kurzweg nach Belieben 6" oder 7" nehmen. Eben so sind *Millimètres* u. s. w. unbeachtet geblieben *).

---

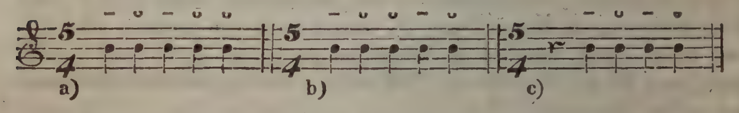
*) Ueber die ersten Erfinder einer künstlichen Maschine zur Angabe des Zeitmasses, vergl. *Koch's Mus. Lex.* Artikel: *Rhythmometer.* Die Andeutung, dass eine gewisse Anzahl von Takten eine bestimmte

Massstäbe.



Ueber fünftheilige und siebentheilige Taktarten.

Die Anwendung des fünftheiligen Taktes, z. B. des $\frac{5}{8}$ oder $\frac{5}{4}$ Taktes, gehört zu den seltenen Ausnahmen. Innerlich, d. h. mit Rücksicht auf die Accentuation der einzelnen Takttheile betrachtet, kann man ihn in verschiedener Weise aufstellen; z. B.

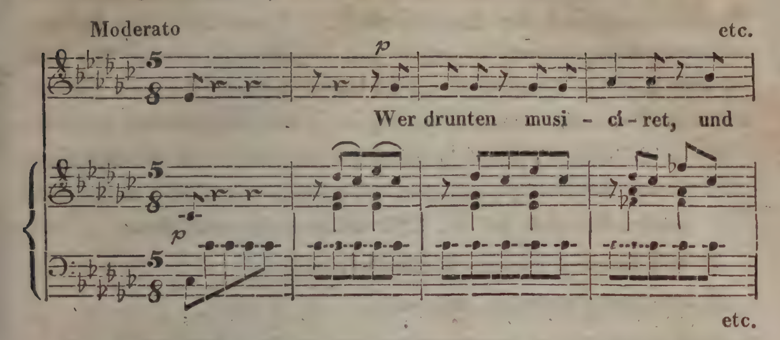


Bei a) sind zwei einfache Takte zusammengesetzt, von denen der erste ein grader, der andre ein ungrader ist; bei b) findet eine ähnliche Zusammensetzung statt, nur mit dem Unterschied, dass hier der einfache ungrade Takt dem einfachen graden vorangeht. Ein Beispiel in dieser Taktart findet man in der Oper: *La dame blanche von A. Boieldieu* *). Bei c) sind zwei einfache grade Takte zusammengestellt, nemlich zwei Zweiviertelktakte, denen eine Viertelpause oder statt dieser eine einzelne Viertelnote vorhergeht, die als erster Takttheil einen Accent erhält. Das folgende Beispiel in dieser Taktart und mit Achteln als Takttheilen, ist aus *Bernhard*

Zeit ausfüllen soll, z. B. 80 Takte eine halbe Viertelstunde u. s. w., um dadurch dem ausführenden Musiker die Absicht des Komponisten in Bezug auf das langsamere oder schnellere Tempo mitzutheilen, findet sich schon beim *Michael Praetorius*. Vergl. des *Syntagmatis Musici Tom. III. pag.* 87.

*) Vergl. Vollst. Clavier-Auszug, Leipzig, bei *H. A. Probst*, pag. 78, wo sich für den Direktor die Bemerkung findet: Man markire die ersten Dreiviertelnoten als Takttheile eines Dreivierteltaktes, die beiden letzten Viertel als Takttheile eines Zweivierteltaktes.

Klein's Komposition der Romanze von Gustav Schwab: *der Todesklang*, entlehnt *).



In diesem Beispiele sind in der Begleitung zwei Takttheile als schwere hervorgehoben, nämlich das zweite und das vierte Achtel; in der Singstimme hingegen ist die Accentuation nicht durchgängig gleichförmig, und eben hierdurch hat der Komponist das Unbestimmte des Ausdrucks andeuten wollen, wie er es sich bei seinem in Traum versunkenen Sänger dachte, von dem es im Anfange der Romanze heisst: „Der Hauptmann in dem Saale, liegt schon im halben Schlaf, u. s. w."

Die siebentheiligen Taktarten können, wie auch elftheilige u. dergl., verschiedenartiger zusammengesetzt werden, als der fünftheilige Takt. Obgleich hier keine Beispiele vorliegen, so ist doch nicht daran zu zweifeln, dass einzelne Versuche, wenn auch hauptsächlich nur des Ungewöhnlichen wegen, darin gemacht worden sind. Jedenfalls gehören alle diese Taktarten zu den seltensten Ausnahmen, nach denen man nicht ängstlich suchen muss.

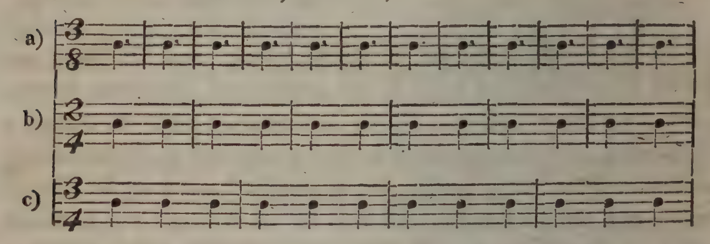
Bemerkungen über die Zusammensetzung verschiedener Taktarten in verschiedenen gleichzeitigen Stimmen.

In der Regel herrscht in allen Stimmen mehrstimmiger Kompositionen gleichzeitig eine und dieselbe Taktart, z. B. der Dreivierteltakt, oder der Viervierteltakt, u. s. w. Indessen auch hiervon giebt es seltene Ausnahmen. Eine der bekanntesten Ausnahmen findet

*) Op. 31. Berlin, bei *T. Trautwein.*

sich in *Mozart's* Oper *Don Juan**), wo drei verschiedene Taktarten zu gleicher Zeit vorkommen, nemlich der Dreiachteltakt, der Dreivierteltakt und der Zweivierteltakt. Wenn man dies Beispiel arithmetisch zergliedert, so ergiebt sich folgendes Resultat. Die Zahl 12 liegt hier zum Grunde, d. h., 12 hinter einander folgende Viertelnoten sind dreimal verschiedenartig in Takte eingetheilt; nemlich:

1) in 12 einzelne Takte (eigentlich Einvierteltakte), in welchen jedes Viertel dreitheilig zergliedert ist, woraus denn, wie in dem folgenden Beispiele bei a), 12 Dreiachteltakte entstehen;
2) in 6 Zweivierteltakte, wie bei b), und
3) in 4 Dreivierteltakte, wie bei c).



Als zwei andre, besonders für Freunde des Streichquartetts sehr interessante hierher gehörige Beispiele können die beiden Quartette von Herrn Kapellmeister Hofrath *Ant. André* in Offenbach a. M. angeführt werden, welche unter dem Titel: *Poissons d'Avril*, in Partitur und Stimmen in Offenbach erschienen sind; ferner auch noch der künstlich fugirte Satz in *L. van Beethoven's* Quintett, op. 29. (Pag. 48. der Partitur bei *Schlesinger* in Berlin)**).

---

*) Vergl. das Finale des 1 Aktes, pag. 262 u. ff. der bei *Breitkopf und Härtel* in Leipzig erschienenen Partitur; pag. 78 des Clavierauszugs ebendaselbst.

**) Ein sehr früher Versuch, verschiedene Taktarten in gleichzeitigen Stimmen zusammen zu stellen, der nicht blos arithmetisch ausgeklügelt ist, um den Ausübenden eine schwierige Aufgabe vorzulegen, sondern der vielmehr von einer glücklichen Erfindungsgabe des Komponisten zeugt, findet sich in einer Komposition des in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts berühmten Meisters *Clément Jannequin;* sie führt den Titel: *La bataille à 4 avec la cinquiesme partie de Phil. Verdelot si placet*, und ist von *Tylman Susato*, 1545 zu Antwerpen, in seiner Sammlung: *Le dixiesme Livre des Chansons*, herausgegeben, welche ausser dieser Musik zum Andenken an die Schlacht bei Marignano zwi-

Eine so scharfsinnige als gelehrte geschichtliche Entwickelung und Darstellung des Taktes und der Taktarten findet der Leser in Herrn *C. von Winterfeld's* bereits angeführtem Werke: *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Th. I, p. 124—147.

Nach dieser Auseinandersetzung des Taktes u. s. w. bestehen nunmehr die Aufgaben für den Lernenden, in Modulationen und Ausweichungen nebst den gehörigen Cadenzen in verschiedenen Taktarten.

§. 32.

Am Schlusse des §. 30. wurde die Bemerkung gemacht, dass die einzelnen Akkorde einer Akkordenfolge, mittelst welcher modulirt, ausgewichen oder cadenzirt worden ist, noch enger mit einander verkettet werden können, als sie es in ihrer ursprünglichen Folge sind. Dieses engere Verketten geschieht entweder 1) durch sogenannte *Vorhalte* (Ligaturen, Verzögerungen, Retardationes); oder 2) durch *Vorausnahmen* (Anticipationes); oder endlich 3) mittelst *durchgehender Noten.* Weil nun bei den Vorhalten die ihrem inneren Wesen nach verschiedenen Takttheile zu berücksichtigen sind, nach welchen auch die durchgehenden Noten eingetheilt werden in regelmässig und unregelmässig durchgehende, so musste hier erst die Lehre des Taktes, der Takttheile u. s. w. abhandelt werden, ehe dieser §. folgen konnte, in welchem drei verschiedene Gegenstände, nemlich die Vorhalte, die Vorausnahmen und die durchgehenden Noten, besprochen werden sollen.

I. Von den Vorhalten.

a. Von gebundenen Vorhalten.

Ein gebundener Vorhalt entsteht, wenn man in einer stufenweise fortschreitenden Stimme, ein Intervall eines vorhergehenden

---

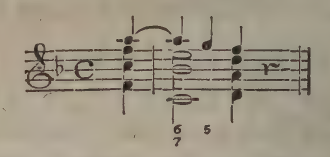
schen den Franzosen und Schweizern im Jahre 1515 (vergl. *Burney, Hist. of Mus. III.* 260) noch *Le chant des oyseaux à* 3, von *Nic. Gombert; La chasse du Lievre à* 4, von einem ungenannten Komponisten, und nochmals *La chasse du Lievre à* 4, von *Nic. Gombert*, also lauter interessante Curiosa aus dem XVI. Jahrh. enthält. Ein Exemplar dieser Ausgabe von *Tylman Susato*, welches zum Spartiren dieser Sachen vorgelegen hat, ist unter vielen andern ähnlichen Schätzen auf der Königl. Bibliothek in Berlin.

Akkords noch eine Zeit lang liegen lässt, und dadurch, während die übrigen Stimmen des nächstfolgenden Akkords bereits angeschlagen sind, das Eintreten des wesentlichen Intervalls desselben noch eine Zeitlang verzögert; z. B.

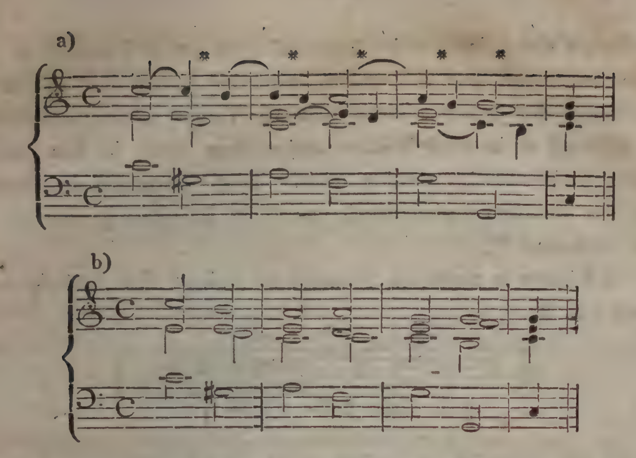


Bei a) folgen sich vier Akkorde in ihrer natürlichen Gestalt; bei b) folgen sich eben dieselben vier Akkorde, jedoch ist das Eintreten der Terz des zweiten Akkords durch das Forttönen eines Intervalls des vorhergehenden Akkords verzögert; dasselbe ist der Fall bei der Terz des dritten Akkords; beide Intervalle treten erst nach der Verzögerung ein.

Dasjenige Intervall, welches das Eintreten des wesentlichen Intervalls des Akkords verzögert, kann gegen den Basston entweder dissoniren oder consoniren; in den vorhergehenden Beispielen verzögert die Quarte, also eine Dissonanz; in dem folgenden ist es die Sexte, also eine Consonanz, welche das Eintreten der Quinte des Akkords verzögert.



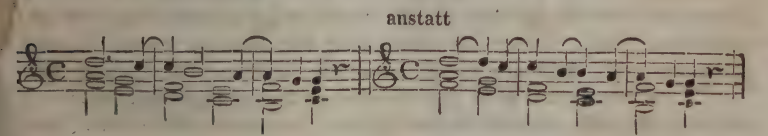
In allen Fällen, wo der Vorhalt das Eintreten eines wesentlichen Intervalls eines Akkords verzögert, darf diejenige Stimme, in welcher der Vorhalt liegt, sich nur stufenweise bewegen, also nur um einen halben oder um einen ganzen Ton fortschreiten, und zwar in das verzögerte wesentliche Intervall des Akkords. Verzögerungen oder Vorhalte sind also am Leichtesten anzubringen in stufenweise fortschreitenden Stimmen; z. B.



In dem Beispiele bei b) sind keine Vorhalte; hingegen bei a), wo dieselben Akkorde sich einander folgen, sind diese an den mit einem * bezeichneten Stellen durch Vorhalte mit einander verbunden.

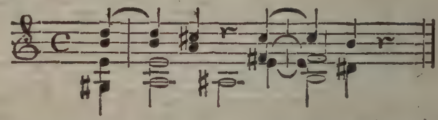
Aus den bisherigen Beispielen ergiebt sich, dass der ganze Prozess des Vorhaltens drei Taktheile einnimmt; das verzögernde Intervall kommt nemlich liegen bleibend oder gebunden in zwei hinter einander folgenden Akkorden vor; im ersten auf dem schlechten Takttheil als ein wesentliches Intervall des Akkords, dann als ein verzögerndes im zweiten Akkord auf dem guten Takttheil; das Eintreten des verzögerten Intervalls geschieht dann wieder auf dem schlechten Takttheil. In einem dreitheiligen Takte bleibt die verzögernde Note oft noch auf dem zweiten Takttheil liegen, und die verzögerte Note tritt dann erst auf dem dritten Takttheil ein. Der viertheilige Takt wird durch einen Vorhalt, welcher das Eintreten der verzögerten Note bis zum dritten (guten) Takttheil verspätet, zu einem zweitheiligen Takt. Wenn die verzögernde Note auf dem letzten Takttheil des vorhergehenden Taktes und auf dem ersten des nächstfolgenden Taktes vorkommt, so werden die beiden Theile derselben, meistens durch den in der Notenschrift üblichen Bogen, zu einem Ton verbunden; wenn sie den zweiten und dritten Takttheil eines viertheiligen Taktes einnimmt, so wird sie meistens durch e i n e Note vorgestellt.

anstatt



Durch das Anbinden der Note auf dem guten Taktheil an die vorhergehende auf dem schlechten, wird der Accent der Takttheile aufgehoben, der jedoch, (wenn nicht ein Tempo rubato beabsichtigt ist), während er in einer Stimme aufgehoben wird, in den andern Stimmen berücksichtigt werden muss. Dies Verrücken des Accentuirens der Takttheile wird durch das Wort **Rückung** oder **Syncope** bezeichnet *).

Es können in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit Vorhalte vorkommen; z. B.



Da nicht alle Vorhalte, besonders nicht alle doppelten gleich wohlklingend sind, so muss man immer das Gehör zu Rathe ziehen und nicht von dem Grundsatze ausgehen, dass Alles, was regelrecht ist, auch gut klingen müsse; ferner ist noch zu bedenken, dass diese oder jene harmonische Folge unter manchen Umständen zulässiger ist, als unter andern.

Regeln, die bei den gebundenen Vorhalten zu berücksichtigen sind.

Dass die erste der beiden gebundenen Noten auf dem schlechten Takttheil, die andre auf dem guten ihren Platz haben muss, ist bereits weiter oben bemerkt worden. Als eine andre Regel ist hier nun noch anzuführen:

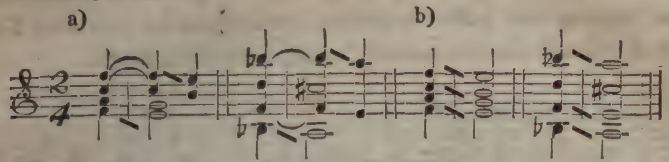
1) Die gebundene Note darf auf dem schlechten Takttheil nicht ungleich viel kürzer sein als auf dem folgenden guten Takttheil **).

---

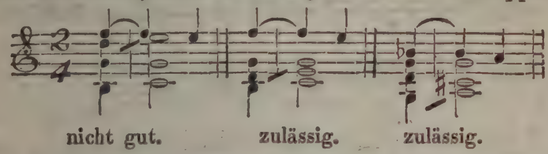
*) Von dem Griechischen *σύν*, *mit*, *zugleich mit*, *zusammen*, und *κόπτω*, *ich schlage*, *stosse*, weil gleichsam zwei Takttheile zusammen gestossen werden. *Rousseau*, *Dict. de Mus.* Art. *Syncope.* Der *P. Martini* macht einen Unterschied zwischen *Legatura* und *Syncope*. *Legatura* nennt er die Bindung, wenn sie in zwei Noten geschrieben ist, die durch einen Bogen verbunden sind; *Syncope* hingegen, wenn beide, wie in dem verletzten Beispiele in der Mitte des zweiten Taktes, durch eine Note angedeutet werden. (*Saggio fond. di Contrappunto. I. p. XXVI.*) Der Unterschied bezieht sich also nur auf die äusserliche Darstellung der gebundenen Noten. Ueber die Einführung der Syncope vergl. *C. von Winterfeld*, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Th. I, pag. 138.

**) *Martini* am a. O. Das Dissoniren der verzögernden Note soll gleichsam dadurch, dass sie bereits als eine wesentliche Note einer Har-

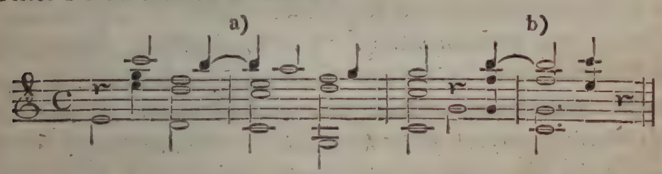
2) Verbotene Quinten- und Octavenparallelen werden durch Vorhalte nicht verbessert; das folgende Beispiel bei a) ist daher eben so unzulässig als bei b).



deshalb wird die Regel aufgestellt, dass diejenige Note, welche verzögert wird, nicht in einer andern Stimme verdoppelt in gleicher Bewegung eintreten soll. In der Gegenbewegung aber und bei einer solchen Entfernung der beiden Stimmen, dass sie nicht auf einer und derselben Stufe zusammentreffen, kann das verzögerte Intervall verdoppelt werden.



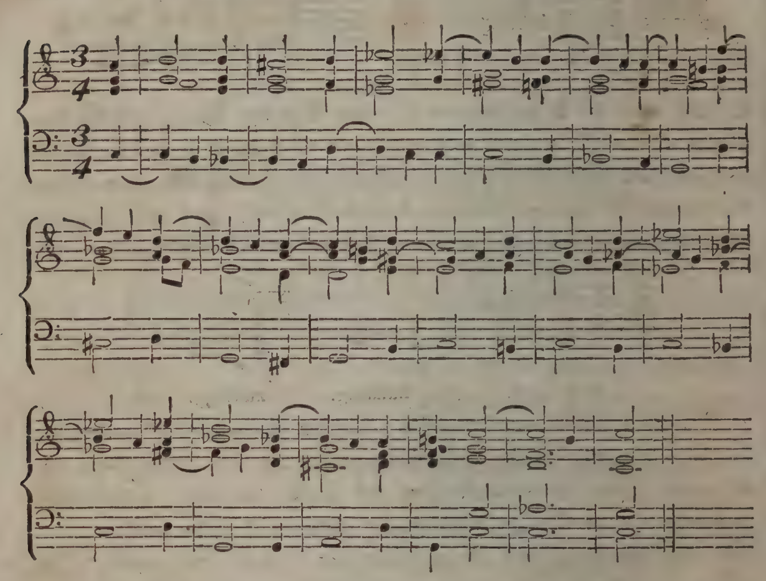
In den bisherigen Beispielen schreiten die meisten dissonirenden Vorhalte abwärts in die wesentliche durch sie verzögerte Note des Akkords. Das Abwärtsschreiten ist nicht durchaus nothwendig, und zwar eben so wenig, als das Aufwärtsschreiten der grossen Septime des Basstons, wo sie nemlich als Vorhalt vorkommt, wenn gleich diese Septime sonst, da wo sie als eigentlicher Leitton auftritt, immer aufwärts schreitet. In dem folgenden Beispiele bei a) kommt sie nicht als Leitton vor und schreitet abwärts; bei b) hingegen schreitet sie als Leitton aufwärts.



---

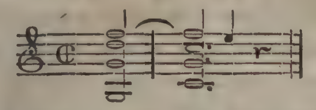
monie vorgekommen ist, gemildert werden. Die Bindung ist also der Dissonanz wegen da; deshalb schreiben auch manche Theoretiker, unter diesen besonders *Zarlino*, die Regel vor: diejenige Consonanz, welche zur Auflösung einer gebundenen Dissonanz gedient hat, nicht zur Bindung einer folgenden Consonanz, wohl aber zum Vorbereiten einer neuen Dissonanz zu gebrauchen, damit consonirende Intervalle stets mit dissonirenden abwechseln. (Istit. arm. pag. 229, ed. 1573.)

Jedes Intervall kann als Vorhalt vorkommen; in dem folgenden Beispiele sind erst verschiedene Secunden als Vorhalte von Terzen, dann verschiedene Terzen als Vorhalte von Secunden angebracht, dann Quarten und andre Intervalle, unter diesen im vorletzten Takt auch die Octave des Basstons als Verzögerung des Leittons.

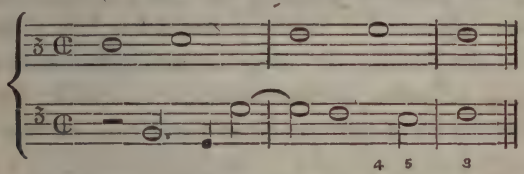


Die Syncopen und Ligaturen dienten zuerst als ein Mittel zur Einführung der Dissonanzen auf dem guten Takttheil; diese sollten nemlich durch die vorhergehende und folgende Consonanz dem Gehöre angenehmer werden, als sie es ohne diese Vorbereitung und Auflösung gewesen wären. Auf diese Weise gewährten die Dissonanzen, deren Gebrauch sonst nur im melodischen regelmässigen Durchgange erlaubt war (wovon später die Rede sein wird), einen besonderen Reitz harmonischer Mannigfaltigkeit. Die Bindung der Dissonanz an eine vorhergehende Note war in früheren Zeiten beschränkter, als sie es jetzt ist. So stellt unter andern Zarlino im 42. *Cap. des* 3. *Theils seiner Istitutioni armoniche (pag.* 228, *ed.* 1573) *die Regel auf, dass die vorhergehende Note, diejenige nemlich, an welche die Dissonanz gebunden wird, im Verhältniss zu ihrem Basston eine Consonanz sein muss. In der heutigen Praxis ist es hingegen hinreichend,*

wenn die vorhergehende Note nur eine wesentliche Note des Akkords ist, wie in dem folgenden Beispiele:



Die Regel des Zarlino litt Ausnahmen rücksichtlich der Quarte und der falschen Quinte; letztere, eine Dissonanz, konnte nemlich als Quarte, also auch als Dissonanz, vorher liegen, wenn sie sich in die Terz auflöst, wie in folgendem Beispiele:



Die regelmässige Behandlung der Dissonanzen, d. h. ihr Eintreten mittelst vorher liegender Consonanz, ihre stufenweise Auflösung, u. s. w., gehörte früher zu den wesentlichen Bedingungen der sogenannten strengen oder gebundenen Schreibart, welche von den Italienern auch Stile a Cappella genannt wird, oder a Palestrina, weil dieser Meister des XVI. Jahrhunderts, besonders in seinen Kompositionen für die Kirche den vorzüglichsten Ruf hatte. Bis zu der Zeit des Claudio Monteverde (geb. zu Cremona in der letzten Hälfte des XVI. Jahrhunderts) herrschte diese Schreibart fast allgemein, sowohl in kirchlichen, als in weltlichen Kompositionen, z. B. auch in Liedern und Madrigalen, so dass der Unterschied zwischen diesen Sachen mehr im Texte als in der Schreibart lag.

Mit dem Entstehen der dramatischen Musik oder der Oper als einer ganz neuen Gattung, mussten indessen, falls diese sich eigenthümlich von der geistlichen Musik unterscheiden sollte, auch Neuerungen in die damals übliche Praktik eingeführt werden; vor allen Dingen musste der Komponist sowohl melodisch, als harmonisch sich freier zu bewegen suchen. Zu den bedeutendsten Neuerungen jener Zeit nun gehören Monteverde's Versuche in einer freieren Behandlung der Dissonanzen; er war der Erste, welcher in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit Vorhalte anbrachte, z. B. die None und die Quarte, dann auch die None mit der Sep-

time *); *ferner liess er zuerst dissonirende Intervalle, als die None, kleine Septime, übermässige Quarte und falsche Quinte, frei eintreten, und ersteres Intervall sprungweise in die Septime schreiten* **). *Hierdurch legte er den Grund zur Selbstständigkeit dissonirender oder unvollkommener Akkorde; endlich auch bedient er sich der Dissonanz auf dem schlechten Taktthеile der gebundenen Note, und bindet z. B. die Quarte mit der vorher frei eintretenden Septime. Alle diese Neuerungen fanden ungeachtet einiger eifriger Gegner, unter welchen vorzüglich* Gio. Maria Artusi, *ein gelehrter musikalischer Schriftsteller jener Zeit, jedoch ohne eigentliche Wirkung hervortrat* ***), *bald Anklang; die Einführung der ungebundenen Dissonanzen wurde allgemeiner, besonders in der weltlichen Musik, und selbst in einer Gattung der Kirchenmusik, die im* Stile concertato di Chiesa *geschrieben wurde. Nur im Stile rigoroso a Cappella wurden sie von guten Meistern nicht angewandt* ****). *In neue-*

---

*) Vergl. Burney, *Hist. of Mus. III.* 235—240 und IV. 27. ff.

**) Martini, *Saggio fond. di Contrap. II.* 192. — Eine so interessante als ausführliche Darstellung der Leistungen Monteverde's und des Aufblühens der dramatischen Musik findet sich in Herrn *C. von* Winterfeld's *Joh. Gabrieli und sein Zeitalter*, Th. II. pag. 28—58. Unter älteren Schriftstellern, die den Zustand der Musik zu Monteverde's Zeit besprechen, ist Pietro della Valle zu erwähnen; er hat eine Abhandlung unter dem Titel: *Della musica dell' età nostra* vom Jahre 1640 hinterlassen, welche in den *Opp.* des Gio. Bastista Doni (in Firenze, 1763. II. T. in fol.) im 2. Th. pag. 249—264 abgedruckt ist. Praktische Beispiele von Monteverde findet man in den angeführten Werken von Burney, Martini und Herrn von Winterfeld, an den bezeichneten Stellen. Ein besonderes Interesse ergiebt sich aus der Vergleichung der verschiedenartigen von Martini am a. O., dann auch pag. 180 und 242 mitgetheilten Kompositionen, woraus hervorgeht, dass Monteverde hinsichtlich des Gebrauchs der Dissonanzen und in Beobachtung der Grenzen des Modus, die Schreibart in der dramatischen Musik, in Madrigalen u. s. w. sehr genau von dem sogenannten Stile a Cappella oder vom strengen Satz in der Kirchenmusik für Vokalstimmen ohne Begleitung, zu unterscheiden wusste.

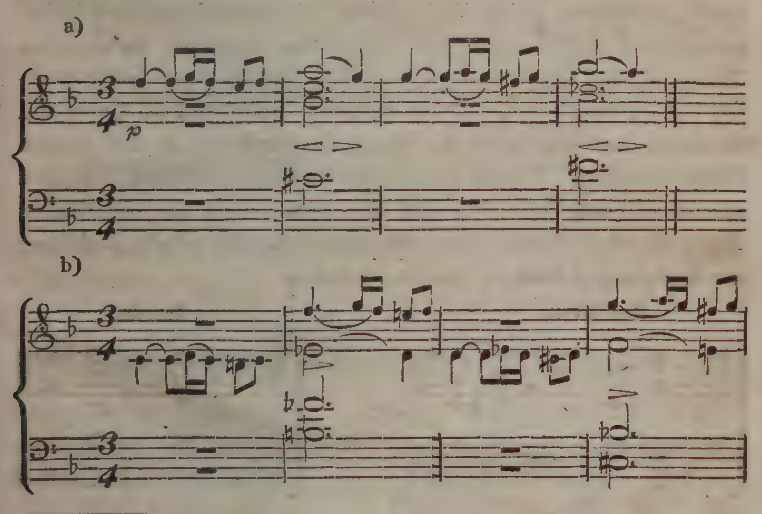
***) Vergl. dessen *Ragionamenti dui delle imperfettioni della moderna Musica. Ed. altera. In Venetia*, 1600. fol. (*Ragion. II. fol.* 30.)

****) *Le dissonanze senza alcuna preparazione — — vengono permesse nello Stile Concertato di Chiesa, di Madrigali, di Musica profana, Drammatica, e Instrumentale; non furono mai però praticate sino a'*

rer Zeit ist durch die freiere Behandlung der Dissonanzen auch eine zweite Art von Vorhalten entstanden, die, im Gegensatz der präparirten oder gebundenen, frei eintretende oder ungebundene Vorhalte genannt werden können.

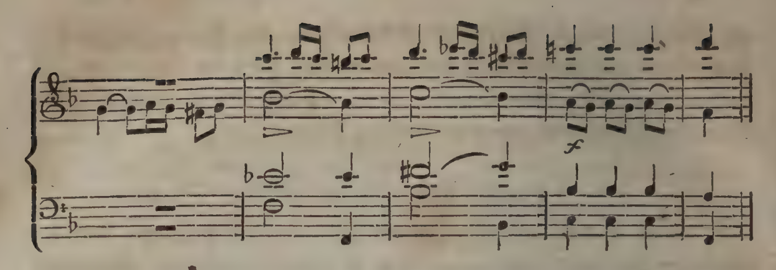
b. Von ungebundenen Vorhalten.

Ganz anders wie die präparirten oder gebundenen Vorhalte entstehen die frei eintretenden, so genannt, weil die verzögernde Note nicht mit einer vorhergehenden verbunden wird, sondern frei eintritt, dann aber, wie der gebundene Vorhalt, stufenweise in das verzögerte wesentliche Intervall des Akkords fortschreitet; z. B. im ersten Allegro des 1. Quartetts, Op. 18. von *L. van Beethoven:*

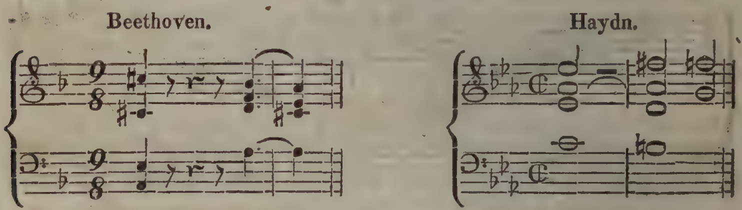


---

giorni nostri da' veri periti Maestri nello Stile a Cappella, perchè aliene, e repugnanti ad un tale Stile, che pur troppo, e lo dico con grandissimo dispiacere, a' giorni nostri è quasi perduto affatto, e pochi vi sono, che siano a portata di scrivere esattamente a Cappella, e che abbiano una piena cognizione del vero e leggittimo carattere di questo Stile. — P. Martini. l. c. II. 192. Der Schluss dieser Bemerkung passt auch auf die allerneueste Zeit, in welcher hier und dort Kompositionen unter dem Titel *a Cappella* oder *alla Palestrina* zum Vorschein kommen, die sich von der eigentlichen Schreibart a Cappella unterscheiden wie Tag und Nacht und höchstens von einer modischen Vornehmthuerei ihrer Verfasser zeugen.



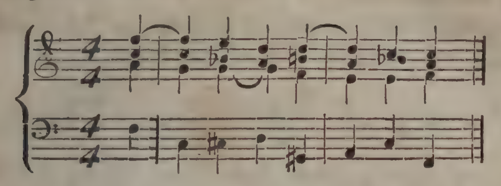
In beiden Beispielen ist in den verminderten Septimenakkorden jedesmal das Eintreten eines wesentlichen Intervalls derselben durch einen unvorbereiteten Vorhalt verzögert. Bei a) wird in der ersten Violinstimme, im zweiten Takte die Quinte des Akkords, im vierten die Terz verzögert; bei b) sind die unvorbereiteten Vorhalte in der zweiten Violinstimme, welche im zweiten, vierten und sechsten Takte jedesmal das Eintreten der Terz des Akkords verzögern; im siebenten Takte sind zwei frei eintretende Vorhalte, nemlich das *c* in der zweiten Violine, das *fis* in der Viola; im achten Takte wird die Quinte des Dominantenakkords durch die Sexte des Basstons, in der zweiten Violine verzögert. Um nur noch einige Beispiele von freien Vorhalten anzuführen, mag hier folgendes aus dem Adagio des angeführten Quartetts von Beethoven, und ein andres aus Haydn's Einleitung zur Schöpfung (Takt 5) eine Stelle finden.



In dem ersten Beispiele sind die freien Vorhalte in mehreren Stimmen zugleich, nemlich in der Oberstimme und in den beiden Mittelstimmen; in dem andern Beispiele bildet das *fis* in der Oberstimme den frei eintretenden Vorhalt.

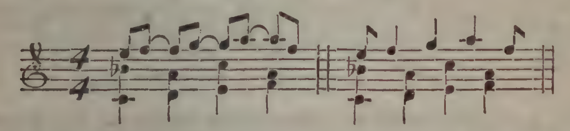
Die frei eintretenden Vorhalte finden meistens auf einem guten Takttheile oder auf einem guten Taktgliede statt und erhalten ihre Auflösung auf dem schlechten, während die übrigen Stimmen zum Theil oder alle liegen bleiben. Bei den gebundenen Vorhalten, die häufiger als jene vorkommen, ist dies nicht immer Fall, sondern der Bass und übrigen Stimmen können zugleich mit der Auflösung des Vor-

haltes fortschreiten. In allen Fällen ist aber immer auf **stufenweise** Fortschreitung des Vorhaltes zu sehen.

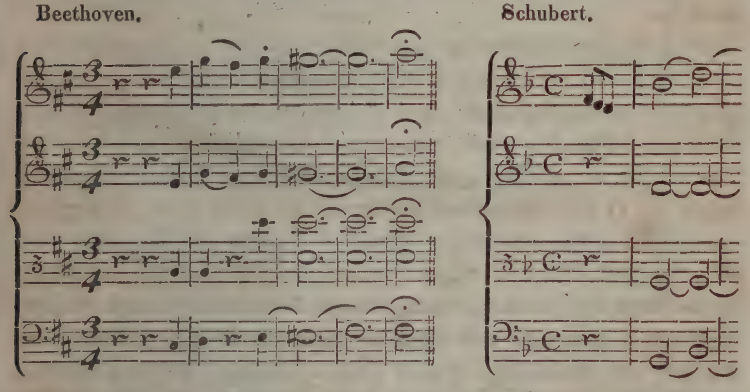


II. Von den Vorausnahmen.

Eine **Vorausnahme** oder **Anticipation** findet statt, wenn ein wesentliches Intervall eines Akkords in einer und derselben Stimme schon beim nächst vorhergehenden Akkorde angeschlagen wird, zu welchem es eigentlich nicht gehört; z. B.



Als Beispiel einer Vorausnahme kann man folgende Stelle aus *Beethoven's* Quartett, Op. 18. Nr. 3., und aus *F. Schubert's* D moll Quartett für Streichinstrumente (*Op. posth.*) aufstellen.

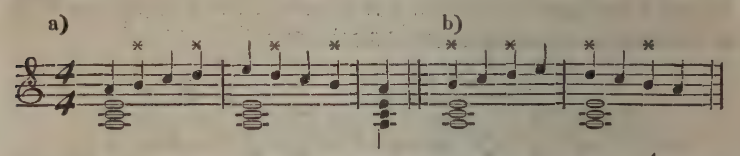


In dem ersten Beispiele kann nemlich das *fis* im vierten Takte als eine Vorausnahme des folgenden *fis* betrachtet werden, wenn man nicht das *gis* der ersten und zweiten Violine im vierten Takte für einen gebundenen Vorhalt und eine Verzögerung des folgenden *a* annehmen will. Diese Stelle ist also auf doppelte Art zu erklären. In dem zweiten Beispiele ist das erste *f* in der Viola eine Vorausnahme

des folgenden. — Die Vorausnahmen werden, wie die vorbereiteten Vorhalte gebunden, kommen aber in der Praxis seltener als diese zur Anwendung. Als ein anderes Beispiel von Vorausnahmen vergl. Op. 131. von *Beethoven*. Part. pag. 37. im Adagio.

III. Von den melodisch durchgehenden Noten.

Melodisch durchgehende Noten sind solche, welche nicht in einer zum Grunde liegenden Harmonie enthalten sind, meistens aber einer zur Harmonie gehörenden Note folgen oder vorangehen. In dem folgenden Beispiele sind die durchgehenden Noten mit einem * bezeichnet.

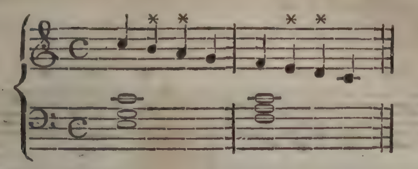


In beiden Beispielen sind die melodischen Noten in der Oberstimme stufenweise angebracht, jedoch mit dem Unterschied, dass sie bei a) auf dem schlechten, hingegen bei b) auf dem guten Takttheile stehen. Nach diesem Unterschied werden die durchgehenden Noten eingetheilt in

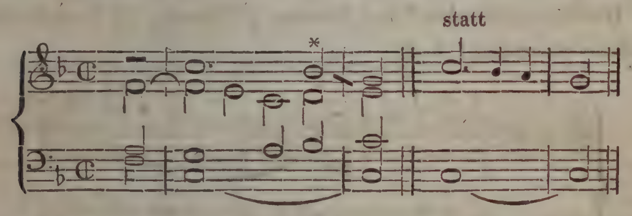
1) regelmässig, und
2) unregelmässig durchgehende.

Regelmässig durchgehende sind diejenigen, welche ihren Platz auf dem schlechten Takttheile einnehmen; unregelmässig durchgehende sind solche, die auf dem guten Takttheile stehen; in dem obigen Beispiele bei a) sind regelmässig durchgehende Noten, bei b) hingegen unregelmässig durchgehende. Hiernach erklären sich die früher üblichen Ausdrücke Transitus regularis und Transitus irregularis. Die unregelmässig durchgehenden Noten werden auch Wechselnoten genannt, weil durch ihr Eintreten die zur Harmonie gehörende Note gleichsam von ihrer Stelle verdrängt, und vom schweren Takttheile auf den leichten versetzt wird, und auf diese Weise ihren eigentlichen Platz verwechselt. Beide Arten von durchgehenden Noten heissen im Italienischen Note di passaggio; die Wechselnote wird Nota cambiata genannt. Aus der Vermischung beider Arten der durchgehenden Noten entsteht der früher sogenannte Transitus mixtus oder der gemischte Durchgang, wie in dem folgenden Bei-

spiele, in welchem wieder alle durchgehenden Noten mit einem * bezeichnet sind.



Im Stile a Cappella (pag. 289.) durfte die Nota di passaggio als eine ungebundene oder nicht präparirte Dissonanz, nur auf dem schlechten Takttheile stufenweise zwischen zwei harmonischen Noten vorkommen, d. h. zwischen solchen, welche, als wesentliche Noten, den zum Grunde liegenden Harmonieen angehörten. Die stufenweise eintretende und fortschreitende Wechselnote gehörte zu den Ausnahmen, wozu auch das sprungweise Fortschreiten der freilich stufenweise eintretenden Septime des Basstons in dem folgenden Beispiele gehörte *).



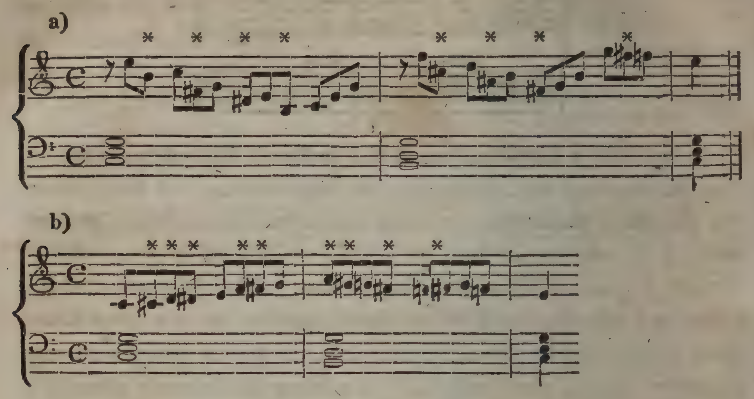
In der neueren Praktik **) treten die regelmässig und unregelmässig durchgehenden Noten nicht nur stufenweise ein, sondern auch sprungweise; nach einer sprungweise durchgehenden Note, folgt aber in stufenweiser Fortschreitung die eigentliche harmonische Note wie in dem folgengen Beispiele bei a), oder eine andre stufenweise eintretende

---

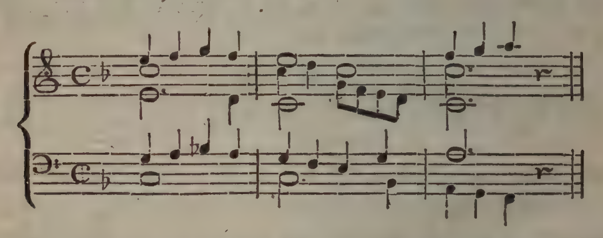
*) Aehnliche Beispiele der Fortschreitung der Septime findet man bei *Palestrina*, *Lassus*, *Mórales* und andern ausgezeichneten Meistern im Stile a Cappella des XVI. Jahrhunderts. Ueber den Grund, aus welchem eine solche Ausnahme von der allgemeinen Regel gerechtfertigt wird, und dessen nähere Erörterung in die Lehre des Contrapunktes gehört, vergl. *J. J. Fux*, *Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad Compositionem Musicae regularem. Viennae Austriae*, 1726. in fol. (pag. 246.).

**) Die neue Praktik beginnt mit Monteverde, der im Gegensatz der älteren strengen Schreibart eine freiere einführte. Vergl. *Martini*, *Saggio fond. di Contrap. II.* 180., wo die Ausdrücke, *Prima Pratica* und *Seconda Pratica*, näher besprochen werden.

durchgehende Note, wie im ersten Takte bei b), wo dann die stufenweise Fortschreitung bis zum Eintritt einer harmonischen Note beibehalten wird *).



Die durchgehenden Noten können gleichzeitig in verschiedenen Stimmen vorkommen; z. B.



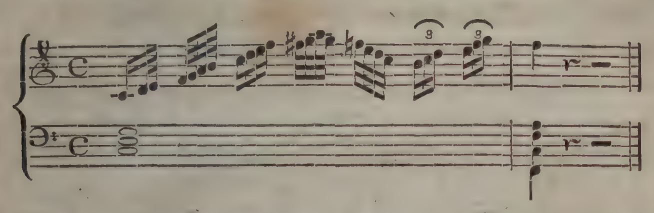
In diesem Falle ist es zwekmässiger, den regelmässigen Durchgang dem unregelmässigen vorzuziehen, weil durch zu häufige Anwendung des letzten leicht Härten im Klange entstehen.

Die Zeitdauer der einzelnen durchgehenden Noten hängt von der Zeitdauer der zum Grunde liegenden harmonischen Noten ab, welche verschiedenartig in kleinere Theile eingetheilt werden können. Wenn man z. B. die Eintheilung der ganzen Note in vier gleiche Theile annimmt, so erhalten die durchgehenden Noten den Werth eines Viertels, wie in dem ersten Takte des vorstehenden Beispiels;

---

*) Die in einer Folge von Akkorden vorkommenden durchgehenden Noten werden auch h a r m o n i s c h e   N e b e n n o t e n genannt, um sie von den andern Noten zu unterscheiden, welche zu den Akkorden gehören und deshalb auch h a r m o n i s c h e   H a u p t n o t e n genannt werden.

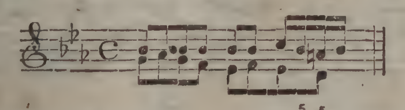
wenn man hingegen acht Theile annimmt, so erscheinen sie als Achtelnoten, wie in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes desselben Beispiels. Mit Rücksicht auf die richtige Eintheilung der grösseren Noten können in einem und demselben Takte durchgehende Noten von verschiedenem Werthe vorkommen; z. B.



Die grössere oder geringere Anzahl der durchgehenden Noten ist nach dem schnelleren oder langsameren Tempo zu bestimmen. Im langsamen Tempo müssen sie, als dissonirende harmonische Nebennoten, nicht von zu langer Dauer seyn; im schnellen Tempo hingegen nicht von zu kurzer Dauer, weil hierdurch ihre Ausführbarkeit und mit dieser zugleich das Verständniss der Harmonie sehr leicht erschwert wird. Wie überall, kommt auch hier sehr viel auf einen richtigen Geschmack an.

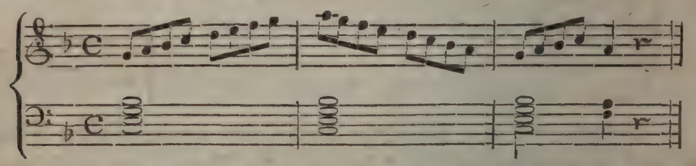
Regeln, welche bei den durchgehenden Noten zu beachten sind.

Im Allgemeinen sind die durchgehenden Noten in Rücksicht auf die Stimmenführung denselben Regeln unterworfen, welche über die Fortschreitung der harmonischen Noten gegeben worden sind; es ist also bei durchgehenden Noten auch auf die Vermeidung der Querstände und der verbotenen Quinten und Octaven zu sehen; dies bezieht sich jedoch nur auf langsam durchgehende Noten und auf solche Querstände und Quinten-oder Octavenparallelen, die bestimmt ins Gehör fallen; bei rasch durchgehenden Noten, die zu gleicher Zeit von geringerem Zeitwerth sind als die Takttheile, ist das Verbot der genannten Parallelen nicht ängstlich zu berücksichtigen, weil die allerdings auf dem Papier zum Vorschein kommenden Quinten oder Octaven, vom Gehör doch selten oder gar nicht bemerkt werden. Von dieser letztern Art sind z. B. die Quinten im fünften Takte des Allegro der Ouverture zur Zauberflöte von Mozart.



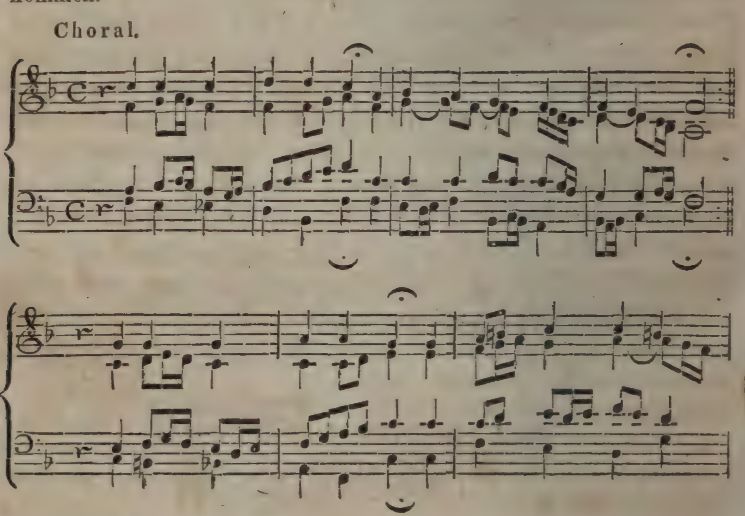
Dass solche Parallelen aber nicht zu lange fortgesetzt werden dürfen, bedarf wohl nicht erst einer Erwähnung.

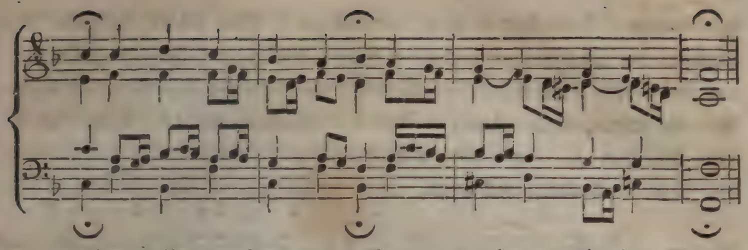
Der Unterschied in der Behandlung der durchgehenden Noten von den harmonischen zeigt sich namentlich darin, dass die melodisch vorkommenden Dissonanzen nicht den Regeln über die Fortschreitung der harmonischen Dissonanzen unterworfen sind (pag. 190.). Alle durchgehend vorkommenden Dissonanzen können nemlich auf- oder abwärts fortschreiten; z. B.



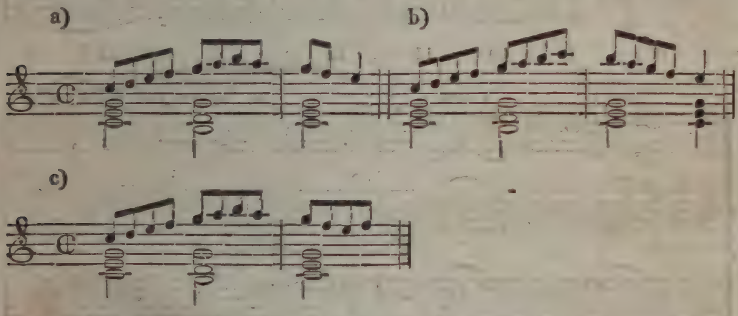
In Generalbassbeispielen dienen die durchgehenden Noten 1) um entfernte Intervalle durch zwischengeschobene Noten mit einander zu verbinden, und 2) um eine lebhaftere Bewegung in den Stimmen herbeizuführen. In den begleitenden Stimmen eines Chorals wird diese letzte Absicht auch mittelst einer eigenen Art melodisch verzierender Noten erreicht, die, von kürzerer Zeitdauer als die harmonische Note, nach dieser um eine Stufe höher oder tiefer eintreten und dieselbe wieder zur Folge haben, wie an mehreren Stellen in dem folgenden Choral, in welchem nebst Vorhalten auch durchgehende Noten vorkommen.

Choral.



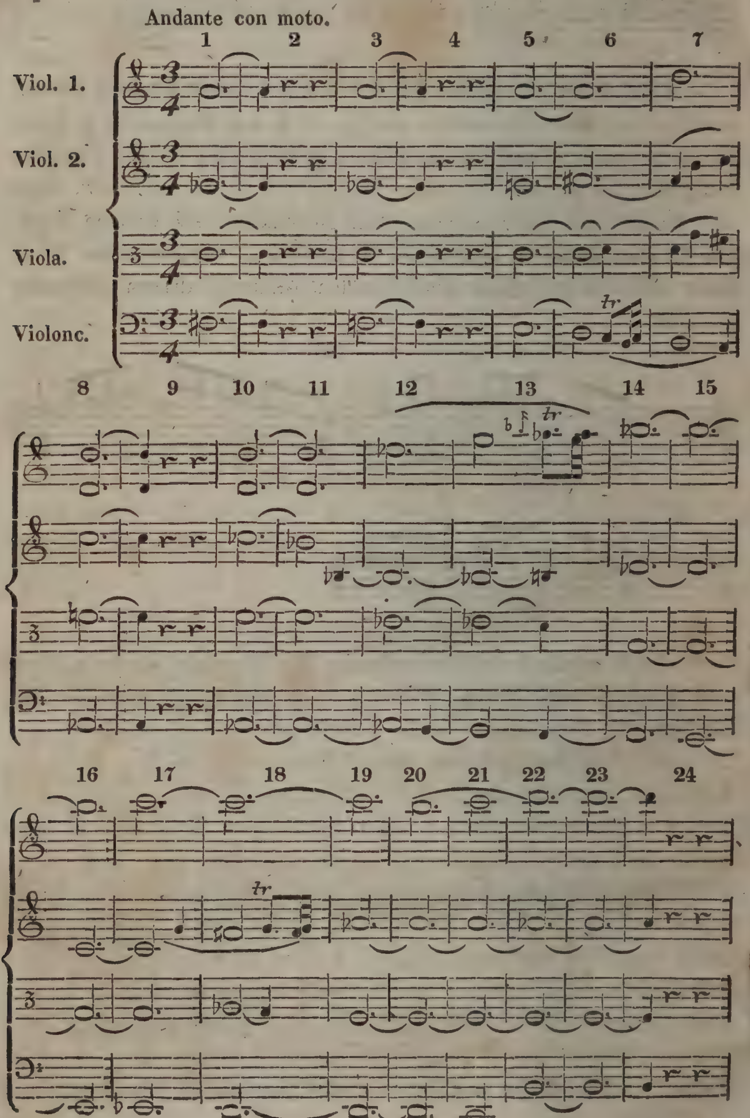


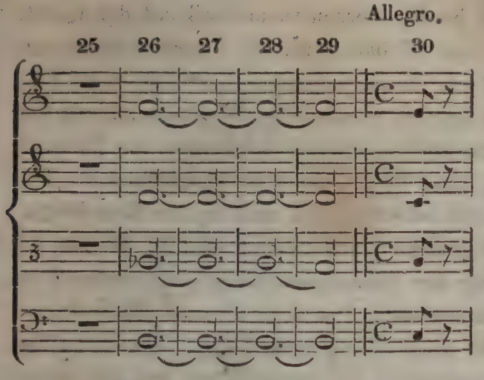
Eine Reihe durchgehender Noten muss immer mit einer harmonischen Hauptnote beschlossen werden, d. h. mit einer solchen Note, die als wesentliche zum letzten Akkord gehört, wie in den folgenden Beispielen bei a) und b). Das Beispiel bei c) ist fehlerhaft, denn der Schluss mit einer harmonischen Nebennote, sei es eine regelmässig durchgehende oder eine Wechselnote, veranlasst am Ende einer Akkordfolge einen dissonirenden Akkord, dessen Auflösung ausbleibt.



Nach dieser Auseinandersetzung der Vorhalte, Vorausnahmen und durchgehenden Noten, worauf sich die pag. 87. aufgestellte Eintheilung der Dissonanzen in 1) harmonisch strenge und freie, und 2) in melodisch durchgehende oder Wechselnoten bezieht, erhält der Lernende, nun die Aufgabe: allerlei Modulationen und Ausweichungen nebst den nöthigen Cadenzen und auch mit Orgelpunkten, in verschiedenen Tonarten und Taktarten zu machen, und in denselben sowohl strenge, als freie Vorhalte, dann auch Vorausnahmen und die verschiedenen Arten der durchgehenden Noten anzubringen. Im Anfange kann man sich die Uebersicht solcher Akkordverbindungen dadurch erleichtern, dass man jedes einzelne Beispiel erst in den gewöhnlichen Akkorden ohne alle Vorhalte, Vorausnahmen und harmonische Nebennoten aufschreibt und

nachher mit Vorhalten u. s. w. bereichert. Eine andre Aufgabe besteht in der Analyse harmonischer Sätze anerkannter älterer und neuerer Meister. Zum Beschluss dieses §. und des zweiten Kapitels folgt hier die harmonische Analyse der Introduction des Quartetts Nr. 3. Op. 59. von *L. van Beethoven.*





Die Einleitung beginnt mit dem verminderten Septimenakkord von G moll; durch stufenweise Fortschreitung des Basses *fis* nach *f* findet eine Trugfortschreitung statt in den Dominantenakkord von B dur oder B moll, Takt 3 und 4; anstatt der regelmässigen Auflösung dieses Akkords folgt wieder eine Trugfortschreitung in den Quartsextenakkord von A moll, Takt 5; Takt 6 der Dominantenakkord von G dur oder G moll und auf dem letzten Viertel desselben Taktes die dritte Umkehrung dieses Akkords, auf der Quarte der Tonart. Im 7. Takt folgt die Auflösung des vorhergehenden Akkords in den Sextenakkord auf der Terz der Tonart G dur. Bei dieser Auflösung ist zu bemerken a) die sprungweise Fortschreitung der Secunde der Tonart in die Quinte derselben, des Tones *a* nach *d* in der Oberstimme. (Vergl. pag. 195, über die Fortschreitung der Secunde der Tonart.) b) Die Note *fis* in der zweiten Violine ist ein gebundener Vorhalt, denn sie liegt in derselben Stimme als eine wesentliche Note des vorhergehenden Akkords; die Fortschreitung dieses Vorhalts in die verzögerte wesentliche Note, hier *g* als Sexte des auflösenden Sextenakkords, findet nicht in derselben Stimme statt, sondern in der Viola, welche das um eine Stufe von *fis* entfernte *g* intonirt; hierdurch wird die zweite Violine ihrer stufenweisen Fortschreitung entbunden, und kann (wie dergleichen in Instrumentalsätzen häufiger als in Vokalpartieen vorkommt) sprungweise fortschreiten, weil die verzögerte Note doch stufenweise eintritt. (Vergl. pag. 190). Auf dem letzten Viertel des 7. Taktes folgt nun der Terzquartenakkord auf der Secunde der Tonart G dur oder G moll; statt der regelmässigen Auflösung dieses Akkords folgt Takt 8 eine Trugfortschreitung in die zweite Umkehrung des kleinen Septimen-

akkords von Es dur, also in den Terzquartenakkord auf der Quarte der Tonart. Takt 10 und 11 finden wieder Trugfortschreitungen statt, und, wie in der Regel, durch stufenweise Fortschreitung, Takt 10 in die zweite Umkehrung des verminderten Septimenakkords von Es moll oder in den Terzquartenakkord auf der Quarte von Es moll; dieser Akkord schreitet, Takt 11, in die dritte Umkehrung des Dominantenakkords von Es dur oder Es moll, also in den Secundenakkord auf der Quarte der Tonart. Die in Takt 8, 9, 10 und 11 angebrachte Verdoppelung der Oberstimme bringt keine wesentliche Veränderung in der Harmonie hervor, weil der Bass durch diese Verdoppelung nicht verändert wird. (Vergl. pag. 149.) Takt 12 erfolgt die Auflösung des vorhergehenden Secundenakkords auf der Quarte in Es dur, in den Sextenakkord auf der Terz dieser Tonart, wobei das Eintreten des eigentlichen Basstons des Sextenakkords durch einen gebundenen Vorhalt bis zum dritten Viertel des Taktes verzögert wird. Takt 13 derselbe Sextenakkord von Takt 12, jedoch mit einer Verdoppelung des Basses in der Oberstimme, wogegen im vorhergehenden Takt die Sexte des Basses verdoppelt war. Im 12. Takt konnte diese Verdoppelung des Basses in der Oberstimme nicht stattfinden, weil der Leitton der Tonart Es dur oder Es moll in der Oberstimme lag, der, wenn er eben in der Oberstimme liegt, nicht ausnahmsweise sprungweise fortschreiten kann, weil dies nur in irgend einer Mittelstimme oder allenfalls im raschen Durchgange gestattet wird. (Vergl. pag. 195.) Auf dem letzten Viertel des 13. Taktes tritt die zweite Umkehrung der verminderten Septimenakkords von C moll, der Terzquartenakkord auf der Quarte der Tonart ein. Die in der Oberstimme liegende Terz des Akkords ist mit harmoniefremden Noten verziert, von denen die erste eine Wechselnote ist, und wenn sie wie hier die Note *b* durch eine kleinere Note dargestellt wird, V o r s c h l a g genannt wird. Bis Takt 13 ist bei allen vorkommenden Trugfortschreitungen eine stufenweise Fortschreitung der Intervalle berücksichtigt; von Takt 13 — 14 findet nun eine Trugfortschreitung statt, wo nur die Oberstimme stufenweise fortschreitet, während der Bass liegen bleibt und die beiden Mittelstimmen sprungweise fortschreiten. Ausser dieser Fortschreitung, welche in Vokalpartieen gegen die Regel wäre, in Instrumentalsätzen aber mehrfach vorkommt (vergl. pag. 208.), ist noch der Querstand, zwischen dem letzten Viertel *h* von Takt 13 und dem Takt 14 eintre-

tenden *b* in der Oberstimme, zu bemerken, der jedoch, weil das *h* auf dem schlechten Takttheil nicht accentuirt wird, wenig oder gar nicht auffällt. (Vergl. pag. 163.) Der im Takt 14 vorkommende Akkord kann entweder für die dritte Umkehrung des kleinen Septimenakkords von As dur, also für einen Sekundenakkord auf der Terzdecime der Tonart, angesehen werden, oder als ein Akkord, welcher durch Vorhalt des Basses entstanden ist; in diesem Falle ist dann der mit Takt 15 eintretende verminderte Septimenakkord von F moll auf dem Leittone der Tonart der eigentliche Akkord, dessen Bass im Takt 14 durch einen gebundenen Vorhalt verzögert wurde, und zwar um einen ganzen Takt, so dass bei diesem langsamen Tempo, Takt 14 mit 15 zusammengenommen als ein zweitheiliger Takt gilt, dessen guter Takttheil in Takt 14, und dessen schlechter in Takt 15 seine Stelle erhält. Durch stufenweise Fortschreitung in der obern Mittelstimme, schreitet der verminderte Septimenakkord von F moll im Takt 16 in den Quintsextenakkord auf dem Leittone dieser Tonart; auch dieser Akkord bekommt seine eigentliche Auflösung nicht; denn es folgt ihm, statt des vollkommenen Dreiklangs auf dem Grundtone der Tonart F dur oder F moll, im Takt 17 ein Sextenakkord auf der Terz der Tonart, also die zweite Umkehrung des vollkommenen Dreiklangs auf dem Grundtone von C moll. Wenn man diesen Sextenakkord von C moll im Takt 17 als die Auflösung des Terzquartenakkords auf der Quarte derselben Tonart im Takt 13 annimmt, so sind die Takt 14, 15 und 16 vorkommenden Akkorde als eingeschobene Verzögerungen der Takt 17 folgenden Auflösung anzunehmen. Zu dieser Annahme berechtigt die weitere harmonische Folge bis ans Ende der Introduction, in welcher von Takt 20 an nur solche Leitakkorde vorkommen, die nach C moll oder C dur leiten, welche letztere Tonart dem unmittelbar folgenden Allegro als Haupttonart zum Grunde liegt. Der Takt 20 vorkommende Leitakkord ist mittelst eines Vorhaltes und durchgehender Noten verzögert. Im Takt 18 und 19 bildet die Oberstimme einen Vorhalt, welcher im Takt 20 in die wesentliche Note des Akkords, hier in die Sexte des Terzquartenakkords auf der Secunde von C moll, stufenweise fortschreitet; während des Vorhaltes kommen im Takt 18 in den Mittelstimmen melodische harmoniefremde Noten vor. Takt 21 enthält zwei melodisch durchgehende Noten, eine in der Oberstimme, die andere in der Unterstimme; diese melodische Fortschreitung führt Takt 22 in den verminderten Septimen-

akkord, welcher Takt 20 in der ersten Umkehrung vorkam. Der Sprung im Basse von Takt 21 — 22 war nicht zu vermeiden, weil das *C* im Basse des Taktes 21 den Umfang des Violoncells in der Tiefe begrenzt. Derselbe verminderte Septimenakkord, welcher Takt 22 — 24 vorkommt, tritt Takt 26 — 28 in einer engeren Lage auf, und endlich folgt ihm durch Trugfortschreitung Takt 29 der Quintsextenakkord auf dem Leittone der Tonart C dur oder C moll, welcher auf dem ersten Achtel des folgenden Allegro in den vollkommenen Dreiklang auf dem Grundtone der Tonart C dur aufgelöst wird.

Zu ähnlichen Analysen bieten manche von den Generalbassbeispielen, die diesem Werke von pag. 1 — 48 angehängt, und vorzüglich zur Uebung im Transponiren und Aussetzen bestimmt sind, hinreichende Gelegenheit; ausser denselben können vorzugsweise Joh. Seb. Bach's Choralbuch, und ähnliche Sätze wie dessen Präludium in gebrochenen Akkorden zur C dur Fuge ($\frac{4}{4}$ Takt) im *Clavecin bien tempéré* benutzt werden. Zur vollständigen Analyse melodisch (contrapunktisch) gearbeiteter Kompositionen, reicht die blosse Kenntniss der Harmonielehre oder des Generalbasses nicht aus, und eben so wenig ist sie hinreichend, um zu einer gegebenen Melodie, sey es eine Choralmelodie oder irgend eine andre, eine Bassstimme zu setzen. Streng genommen ist es sogar nicht einmal die Aufgabe für den Generalbassisten, zu einer unbezifferten Bassstimme andre Stimmen zu setzen, sobald das harmonische Gewebe sämmtlicher Stimmen aus andern Akkorden als aus leitereigenen Dreiklängen bestehen soll. Weil jedoch diese Arbeiten nicht selten von einem blossen Harmoniker verlangt werden, so mögen in dem folgenden Anhange einige Andeutungen über den Unterschied zwischen dem Generalbasse und dem Wesen des Contrapunktes ihren Platz finden.

Anhang.

Der Generalbass unterscheidet sich vom Contrapunkt hauptsächlich dadurch, dass im Generalbass die zuerst gegebene Stimme, zu welcher andre Stimmen gesetzt werden, eine Bassstimme sein muss, welche die harmonischen Verhältnisse mehrerer Stimmen zu einander in sich enthält und unter Umständen durch die Bezifferung bedingt. Im Contrapunkt hingegen kann die erste Stimme, zu welcher andre Stimmen gesetzt werden sollen, entweder eine der beiden äusseren Stimmen, also sowohl Oberstimme als Unterstimme, oder irgend eine Mittelstimme sein. Wenn nun diese zuerst gegebene oder erfundene Stimme den später entstehenden Stimmen auch gleichsam zur Richtschnur dient, so bleibt doch der Phantasie in Anfertigung eines contrapunktischen Satzes mehr Willkühr, als in dem blossen Aussetzen einer Generalbassstimme. Die Lehre des Generalbasses beschäftigt sich vorzugsweise mit dem harmonischen Theil, die Lehre vom Contrapunkt hingegen mit dem melodischen Wesen der Tonkunst, d. h. mit der Bildung und Beschaffenheit einer Melodie und mit dem Verhältniss verschiedener gleichzeitiger Melodieen, deren jede an und für sich charakteristisch selbstständig ist, und mit den andern zusammengenommen ein harmonisch-melodisches Ganze bildet. Der Generalbass beschäftigt sich also nur in soweit mit dem melodischen Wesen der Musik, als es überhaupt darauf ankommt, die durch die Bezifferung angedeuteten Intervalle sangbar an einander zu reihen, oder die verschiedenen Intervalle der Akkorde so zu legen, dass sangbare Tonreihen oder Stimmen zum Vorschein kommen. (Vergl. pag. 152, §. 4.). Aus diesem Grunde gehört denn auch die Lehre vom musikalischen Rhythmus, oder von dem symmetrischen Verhältniss, in welchem die verschiedenen Takte einer Melodie zu ein-

ander stehen müssen, nicht in die Generalbasslehre, sondern in die Lehre vom Contrapunkt. Hier findet sich Veranlassung, die Bemerkung einzuschalten, dass es contrapunktisch gearbeitete Sätze giebt, in denen gar kein eigentlicher Rhythmus herrscht, und welche äusserlich einem Generalbassbeispiel ähnlich sehen, sich von diesem aber doch wesentlich in ihrem Entstehen unterscheiden. In einem vierstimmigen Generalbassbeispiel entstehen nemlich die verschiedenen Stimmen gleichzeitig Ton für Ton, indem mit jeder Bassnote der Reihe nach, die in der Bezifferung angedeuteten Intervalle zu Akkorden verbunden werden; in einem vierstimmigen contrapunktischen Satz, in welchem selbst alle Noten in allen Stimmen von gleichem Werthe sind, so dass keine einzige Stimme sich rhythmisch charakteristisch von einer andern unterscheidet, entsteht jede Melodie ganz vollständig eine nach der andern, so dass erst der Satz zweistimmig, dann drei-, und endlich vierstimmig wird.

Die Benennung Contrapunkt (von *punctum contra punctum*, vergl. pag. 25) entstand gegen das Ende des XIV. oder zu Anfange des XV. Jahrhunderts und trat an die Stelle der bis dahin allgemein üblichen Benennung *Discantus*, womit man eine mehrstimmige Komposition bezeichnete (vergl. weiter oben pag. 154, und *Kiesewetter: Gesch. d. Mus. pag.* 36). Gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts war die Kunst in contrapunktischer Behandlung verschiedener gleichzeitiger Stimmen schon zu einer grossen Höhe gediehen; hiervon liefern die uns aus jener Zeit aufbehaltenen Kompositionen den besten Beweis. Nach diesen Fortschritten in der Praxis konnte man bereits anfangen, die Theorie des Contrapunktes zu bearbeiten, und es entstanden bis gegen Ende des XVI. Jahrhunderts auch nach und nach sehr ausführliche Lehrbücher, deren Vortrefflichkeit gewiss noch heute allgemein anerkannt werden würde, wenn nicht theils ihre Seltenheit, theils die fremde Sprache, in welcher sie geschrieben, sie vielen Musikern unzugänglich machte. Während der Contrapunkt also sehr vielfach theoretisch bearbeitet wurde, wurde an eine eigentliche Harmonielehre noch gar nicht gedacht. Dies klingt vielleicht anfänglich befremdend; denn man sollte meinen, dass, weil mehrere mit einander gleichzeitig verbundene Stimmen nothwendig doch in ein harmonisches Verhältniss zu einander treten, auch besondere Regeln über dies Verhältniss hätten aufgestellt werden müssen. Allein dem ist nicht so, wie aus dem Folgenden hervorgehen wird. Bis zu den Zei-

ten Monteverde's (vergl. pag. 289) herrschte die Tonalität der sogenannten Kirchentonarten, und den meisten Kompositionen lag eine auf diese Tonalität basirende Melodie (ein *Canto fermo*) zum Grunde. Von der Wahl der Kirchentonart hing die Wahl der harmonischen Cadenzen ab; im Uebrigen aber war der harmonische Zusammenklang verschiedener Stimmen im Wesentlichen nur auf Dreiklänge (die aus einem Basston mit grosser oder kleiner Terz und reiner Quinte bestanden) und auf deren erste Umkehrung beschränkt; alle andern heute üblichen Akkorde kamen nicht als selbstständige vor, sondern viele derselben nur als gleichsam zufällig durch Vorhalte oder durchgehende Noten entstandene. Aus diesem Grunde die vielen Lehrbücher über den Contrapunkt aus jener Zeit, von denen die meisten die Harmonielehre nur vom spekulativen Standpunkte aus, als physikalische und mathematische Klanglehre, im Eingange behandeln. Erst mit Einführung der neuen Tonalität wurde das Feld selbstständiger neuer Harmonieen erweitert, und hiermit entstand denn auch die Nothwendigkeit einer selbstständigen Harmonielehre, und zwar einer praktischen, im Gegensatz der eben erwähnten spekulativen.

In der heutigen Lehre der Tonsetzkunst muss die praktische Harmonielehre der Lehre des Contrapunktes vorangehen. Bei der harmonischen Mannigfaltigkeit, die in einer Folge verschiedener Akkorde von Dur- und Molltonarten verschiedener Grundtöne stattfinden kann, ist es nemlich nöthig, ehe man zu einer gegebenen oder erfundenen Melodie eine oder mehrere andre schreiben will, die harmonische Basis der ersten und die ihr etwa zum Grunde liegende Verkettung verschiedener Tonarten genau einzusehen, um sich in den andern Stimmen eben so genau danach richten zu können. Diese Einsicht erhält man durch die nöthigen Uebungen in der Modulation und in der Ausweichung mittelst einer Folge von Akkorden, wozu die Harmonielehre Anweisung giebt. Die heutige Lehre des Contrapunktes, welche also bei dem Komponisten eine Sicherheit und Gewandtheit in allen harmonischen Kombinationen voraussetzt, beginnt selbst mit der Lehre von der Melodie, deren Wesen sie harmonisch und rhythmisch feststellt. Hierauf folgt die Lehre von der gleichzeitigen oder harmonischen Verbindung erst zweier, dann mehrerer charakteristisch verschiedener Melodieen, dann die Lehre von der Nachahmung, woran sich die Lehre vom Canon und die Lehre von der Zergliederung einer Melodie in kleinere selbstständige Theile (melodische Fi-

guren) anschliessen muss. Endlich folgt nun die Lehre von der sogenannten **einfachen Fuge**. Die einfache Fuge ist eine zwei- oder mehrstimmige Komposition, welcher ein Hauptmotiv (ein melodisches Thema) zum Grunde liegt; dies Thema muss erst ganz, später ganz oder theilweise (in Figuren zergliedert) abwechselnd in den verschiedenen Stimmen unter sowohl rhythmisch als harmonisch verschiedenen Modificationen und canonisch behandelt wiederkehren; auf diese Weise erhält die Fuge eine in sich abgerundete organische Form; organisch in sofern, als nemlich die Form durch verschiedenartige Zusammenstellung und Bearbeitung des ursprünglichen Themas bedingt wird. Nach der Lehre von der einfachen Fuge folgt die Lehre von der **Doppelfuge**, die sich von der einfachen dadurch unterscheidet, dass sie auf zwei Hauptmotive gegründet ist, welche unter bestimmten Bedingungen in verschiedenen Stimmen zugleich, und zwar jedes als Ober- und als Unterstimme vorkommen müssen. Der Lehre von der Doppelfuge muss die Lehre von dem doppelten Contrapunkt vorangehen. Diese letzte beschäftigt sich mit Angabe der Regeln, nach welchen gegen eine vorhandene Stimme eine andre in der Art gesetzt werden kann, dass ein zweistimmiger Satz entsteht, von dessen Stimmen jede eine doppelte Anwendung zulässt. Die beiden Stimmen müssen nemlich unter sich, hinsichtlich ihrer Lage, vertauscht werden können, so dass die Oberstimme als Unterstimme, und diese als jene zur Anwendung kommen kann. Die Doppelfuge führt auf eine erweiterte Form, und beide Fugen, die einfache und die doppelte, enthalten gleichsam die Grundlage zur plangemässen Disposition aller Formen unserer heutigen Instrumentalkompositionen. Die weitere Lehre des Contrapunktes beschäftigt sich nun mit dem drei- und vierfachen Contrapunkt und der drei und vierfachen Fuge; Gegenstände, deren Wesen aus dem Bisherigen wohl leicht zu erklären ist. An diese muss sich die weitere Kompositionslehre anschliessen, welche jedoch zum grossen Theil, der bereits in der Lehre des Contrapunktes und der Fuge vollkommen ausgebildete angehende Komponist, besser durch eigene Anschauung und analytische Zergliederung anerkannter Kunstwerke älterer und neuerer Zeit, als aus einem Lehrbuche lernen kann. — Diese Bemerkung bezieht sich namentlich auf die musikalische Rhetorik oder Formenlehre.

Die Lehre des Contrapunktes und der Fuge bildet nächst der Harmonielehre also den vornehmsten Theil der Schule, welche der

auch in anderer Weise gebildete Komponist ganz gewissenhaft durchmachen muss, ehe er sich in eigenen Originalschöpfungen versuchen will. Der Mangel an einer gründlichen Schule (den der Sachverständige leicht entdeckt) wird dem schaffenden Künstler überall Fesseln anlegen, oder höchstens nur zu solchen Kunstprodukten verleiten, deren Existenz, wie die einer durch Kunst getriebenen Pflanze, nur in der künstlich bereiteten Atmosphäre unverständiger Bewunderer kümmerlich oder doch nur mit bedeutenden Aufopferungen gefristet werden kann. Der Mangel an Schule wird durch nichts ersetzt, selbst nicht durch eine reiche Erfindungsgabe; diese kann dem Künstler freilich reichen Stoff zu seinen Produktionen geben, er aber wird diesen, ohne ein gewisses in der Schule gebildetes Talent, nie künstlerisch verarbeiten können, wird nie ein in der Form vollendetes Kunstwerk schaffen, überhaupt nichts Bedeutendes leisten, sondern er wird sich nur dem grossen Heer der Manieristen oder der Nachahmer zugesellen. Ohne alles Genie wird er freilich, wenn er selbst auf einer hohen Stufe der angedeuteten Schulbildung steht, auch nichts von grosser Bedeutung schaffen; er gelangt aber durch die Bildung zur Kenntniss seiner eigenen Kräfte, und gewinnt wenigstens den Scharfblick, in Betrachtung von Kunstwerken die Spreu von dem Korne zu sichten.

Muss denn aber jeder, der sich mit der Tonkunst nicht als Dilettant beschäftigt, auch schaffend auftreten? — Gewiss nicht — am allerwenigsten öffentlich und mit den ersten Versuchen, wie es leider in unsrer Zeit der Fall ist, wo unverständige Lehrer sich und ihre Schüler durch öffentliche Aufführungen ihrer Werke nicht selten um allen Credit bringen. Es stände gewiss besser mit der ganzen Musik, ihr Verfall wäre gewiss nicht so bemerkbar und das Haschen nach unnatürlichen ephemerischen Erscheinungen nicht so allgemein, wenn wir statt der übergrossen Menge moderner Modekomponisten eine gehörige Anzahl solcher ausführender Musiker hätten, die neben der nöthigen Technik auch die nöthige Einsicht besässen, um Alles echt künstlerisch zu leisten, was zur Ausführung eines grossen Kunstwerkes erfordert wird. Der Grund des Verfalls der Tonkunst liegt vorzugsweise in dem Mangel an verständigen Bildungsinstituten, dann in dem Mangel einer ernsten überzeugenden Kritik. Da es nun aber Sache des Musikers ist, die Kunst wieder zu heben und durch ihr Ansehen sein eigenes zu begründen, so beherzige er die Thatsache,

dass nur diejenigen Künstler einen so allgemein verbreiteten als bleibenden Ruf erworben haben, deren Werke als geniale Originalschöpfungen zugleich auch das Gepräge eines in der Schule ganz vollendet ausgebildeten Talentes an sich haben. — Fehlt ihm dann die erfinderische Kraft, so begnüge er sich mit dem Studium, welches ihn zur Erkenntniss jener Werke führt und vor schiefen Richtungen im Urtheil und überhaupt sichert.

Alphabetisches Inhaltsverzeichniss.

A.

Abcdiren. 14.
Accentuiren. 272.
Accord de sixte ajoutée. 251.
Adàm de la Hale, ein Beispiel aus seiner Oper v. J. 1280. 171.
Agrippa ab Nettesheim, s. Discantus.
Akkord, dessen Erklärung. 87. — gebrochener. 126. — Classification der Akkorde. 95 u. ff. — leitereigener u. leiterfremder. 95.
Alembert, d', verbreitet das Harmoniesystem des Rameau. 90.
Alypius, mus. Schriftst., theilt die altgriech. Notation mit. 16.
Ambrosius, regelt den Kirchengesang. 48.
Anticipation. 293.
Antiphonarium in St. Gallen. 19.
Aristoxenus, mus. Schrifst. 45.
Arsis. 272.
Auflösung eines Accords. 98.
Auftakt. 272.
Ausweichung, s. Modulation.

B.

Bebisation, 14.
Bewegung, verschiedene, der Stimmen, s. motus.
Bezifferung, wann sie eingeführt ist. 3. — die in Deutschland übliche. 135. — abweichend in Italien u. Frankreich. 146.
Bindung, s. Vorhalt.
Biscantus, s. Discantus.
Bobisatiou. Bocedisatio. 14.
Boetius, mus. Schriftst. 8. 19. 79.

C.

Cadenz, harmonische. 246. — Halbcadenz. 248. — ganze. 249. — zusammengesetzte. 250. — Trugcadenz. 255. — angehaltene Cadenz, s. Orgelpunkt.
Cadenza d'Inganno, s. Trugcadenz.
Cadenza ordinaria s. authentica. 249. — plagale. 249.
Canto fermo. 262.
Catel, dessen Traité d'harmonie. 134.
Chiavette. 41.
Chromatisch, s. Tonleiter.
Concordanz. 80.
Consonanzen, vollkommene u. unvollkommene. 82. — Consonanzen und Dissonanzen; deren Uebersicht. 86. — s. Glareanus.
Contrapunkt. 25. dessen Unterschied vom Generalbass. 305.
Cordae principales, naturales et necessariae. 79.
Corona. 35.

D.

Damascenus, Johannes. 17.
Damenisatio. 14.
Déchant, s. Discantus.
Diatonisch, s. Tonleiter.
Discantus. 154.
Discordanz. 80.
Dissonanz, s. Intervall, u. Stile a Cappella. — werden eingetheilt. 82. — ihre bedingte Fortschreitung. 190.
Dominante. 78.
Dominantenakkord, dessen Construction. 109. — dessen regelmässige Auflösung. 193. — Trugfortschreitungen 198. — Vergleichung desselben u. seiner Umkehrungen mit dem kleinen und verminderten Septimenakkord u. deren Umkehrungen. 114.
Dreiklang, falscher, u. dessen Umkehrungen. 106. seine Behandlung. 191. — vollkommener u. dessen Umkehrungen. 105. — seine Behandlung. 181. — Dreiklänge, vier verschiedene. 101. — welche als Elemente angenommen werden. 104. 108. 128. — Vergleichung des vollkommenen Dreiklangs und seiner Umkehrungen mit dem unvollk. Dreiklang und dessen Umkehrungen. 107.
Dur und Moll. 62.
Durtonart. Bemerkungen darüber. 66.

E.

Enharmonisch, s. Tonleiter.
Enharmonische Verwechselung. 66.
Ephraem, S. seine angebl. Tonschrift. 17.

F.

Falso bordone od. faux bourdon. 185.
Fortschreitung der Stimmen. 156. Regeln darüber. 161.
Franco von Cöln, s. Discantus. — erster Lehrer der Mensuralnoten. 26. — dessen Eintheilung der Intervalle. 79.
Fünfklänge. 119.

G.

Gamme, Gammut. 55.
Gegenbewegung, s. motus.
Generalbass, was er ist. 3. — wird eingetheilt. 5. — unterscheidet sich vom Contrapunkt. 305.
Gervasoni, mus. Schriftst. 5.
Glareanus, s. Discantus. — dessen Eintheilung der Intervalle. 81.
Gleiche Bewegung, s. motus.
Graun, s. Damenisatio.
Gregor der Grosse, dessen Benennung der Töne. 8. — notirt mit Neumen. 18. — regelt den Kirchengesang. 48.
Griechische Tonarten, s. Kirchentöne.
Griechische Tonschrift, s. Alypius.
Guido Aretinus, mus. Schriftst. 9. dessen Notation. 24. — ein Beispiel seiner Composition. 170.

H.

Harmonie, was darunter verstanden wird. 3. — enge und weite. 147. — Lehre derselben ist ein Theil der Lehre der Tonsetzkunst. 2.
Hauptakkorde einer Tonart, deren systematische Construction. 99.
Heinichen, mus. Schriftst., versucht zuerst Umkehrungen der Fünfklänge. 120.
Hes. 52
Hexachord. 10.

Hugenius (Christ.), schreibt üb. das Verbot der Quintenparallelen. 162.
Hucbald, erfindet eine Notation. 22. ein Beispiel von seiner Composition. 170.

I.

Imbroglio. 274.
Intervall, was es ist. 72. — Benennungen derselben u. Eintheilung. 73. 79. wird umgekehrt. 78. — grosses, kleines, vermindertes und übermässiges. 73.

K.

Kirchentöne, deren Eintheilung in authentische und plagalische. 49—55. 60.
Kircher (Athanasius), musikal. Schriftst., theilt die altgriechische Tonschrift mit. 17.
Kirnberger, will unter dem Namen *i* einen Ton einführen. 19, und S. 37 der angefügten Generalbassbeispiele. — stellt ein eigenes Harmoniesystem auf. 91. über verbotene Quinten. 166.
Klanggeschlechter. 46.
Klanglehre, physikalische und mathematische. 1.

L.

Lage der Intervalle eines Akkords. 147.
Lehrart der Harmonie in den italienischen Conservatorien. 4.
Leitakkord. 109.
Leitton. 78.
Ligaturen. 29. 288.
Liniensystem. 36.

M.

Maelzel's Metronom auf Zolle reducirt. 278.
Marchettus von Padua, musikal. Schriftst. 27, 80, 171.
Marpurg, mus. Schriftst., verbreitet Rameau's Harmoniesystem und stellt ein eclectisches auf. 91.
Mattheson, musikal. Schriftst., trägt zur Abschaffung der Solmisation und Mutation bei. 13.
Mediante. 78.
Mi contra fa, s. Querstand.
Modulation, tonische. 228. — ausweichende. 230. — Regeln darüber. 237.
Moll, woher die Benennung. 63.
Molltonart, Bemerkungen darüber. 67.
Monteverde, führt eine freiere Behandlung der Dissonanzen ein. 289.
Motus rectus, obliquus, contrarius. 158.
Muris, Johannes de, mus. Schriftst. 27. 80. 171.
Mutation. 11.

N.

Nebenakkorde. 98. 129.
Nebenseptimenakk. 129. — deren Behandlung. 199.
Neumen od. Nota Romana. 18.
Nonenakkord. 119. dessen Behandlung. 222.
Note di passaggio und Nota cambiata. 294.
Noten, zuerst durch Punkte dargestellt. 24.
Noten, melodisch durchgehende, deren Eintheilung und Anwendung. 294.
Notenlinien, deren erste Anwendung. 22.
Noten-Mensural. 27.
Notenschlüssel. 26. 37.
Notenschrift, moderne. 31.

O.

Octave, deren harmonische und arithmetische Theilung. 61. — s. Zarlino. — deren Unterscheidung in Contra-, grosse-, kleine-, eingestrichene u. s. w. 38. Octavengattungen. 60. Octaven, verbotene, s. Parallelen. — verdeckte. — 173.
Octachordum. 45.
Orgelpunkt. 256.

P.

Papius (Andreas), mus. Schriftst., erklärt die Quarte für eine Consonanz. 83.
Parallelbewegung. 160.
Parallelen-Secunden-, Terzen-, Quarten-, Sexten- und Septimen, 174. von Quinten u. Octaven. 161.
Pausen. 34.
Phänomen, musikalisches. 1.
Phrygischer Schluss. 213.
Punkt. 31 u. 34.
Puteanus (Erycius), musikal. Schriftst. 12.
Pythagoras. Erfinder des Monochords. 44.

Q.

Quarte der Tonart, nicht zu verwechseln mit Quarte eines Akkords. 83. deren Unterschied von der Undecime. 84.
Quartenzirkel. 236
Quartsextenakkord. 106. 107. dessen Behandlung. 189.
Quercu, Simon Brabantinus de, mus. Schriftst. 63.
Querstand, unharmonischer. 176.
Quinten, verbotene, s. Parallelen. — verdeckte. 173.
Quintenzirkel. 237.
Quintole. 276.
Quintsextenakk. 110. 112. dessen Behandlung. 202. 212.

R.

Rameau (J. Ph.), versucht zuerst ein Harmoniesystem aufzustellen. 88. — dessen theoretische Schriften. 90. — kehrt den Nonenakkord nicht um. 120.
Relatio non harmonica, s. Querstand.
Roze, mus. Schriftst. 92.

S.

Seitenbewegung, s. Motus.
Scala. 55.
Schall, ist entweder Klang, Geräusch oder Ton. 6.
Sechsklang. 124. 225.
Secundenakkord. 110. 113. dessen Behandlung. 206. 214.
Secundquartsextenakkord, s. Secundenakkord.
Semiditas. 266.
Sextenakkord. 105. 107. dessen Behandlung. 184. übermässiger, 117. 216.
Septimenakkord, s. Dominantenakkord. — kleiner und verminderter. 111. deren Behandlung. 209. — verminderter, als Mittel zur schnellen Ausweichung. 239.
Serre, J. A. Mus. polemischer Didaktiker. 94.
Sextole. 276.
Signaturenlehre, s. Bezifferung.
Solfeggiren. 14.
Solmisatio. 14.
Stile a Cappella (a Palestrina) 289. 290.
Stimmen, deren Bewegungen, s. motus. deren Umfang, 155. — deren Eintheilung in Aeussere- und Mittelstimmen. 152.
Sympathie der Töne. 1.
Syncope. 286. 288.
System der Harmonie. 87.

T.

Tabulatur. 31. 135.

Takt. Taktarten, Taktttheile, Taktglieder, Lehre davon. 264.
Taktgewicht. 272.
Taktstrich. 33.
Tartini, dessen Harmoniesystem und entdecktes Phänomen. 92.
Tasto solo. 145.
Temperatur. 57. 89.
Tempo rubato. 274. — ordinario, ternario, binario, perfetto, imperfetto. 267.
Tevo, mus. Schriftst. 168.
Terzdecime, deren Unterschied von der Sexte. 111.
Terzdecimenakk. 124. 225.
Terzquartenakk., 110. 113. 204. 213.
Terquintsextenakkord, s. Quintsextenakkord.
Terzsextenakkord, s. Sextenakkord.
Tetrachord. 15. 45.
Thesis. 272.
Ton, musikalischer. 7. seine Eintheilung in kleinere Theile, Commata. 54. — ganzer und halber, grosser und kleiner. 53—54. Ton *i*, s. Kirnberger. Benennung der Töne. 7.
Tonart. 57.
Tonarten, altgriechische oder Modi. 59. moderne Dur- und Molltonarten. 62. deren tabellarische Uebersicht. 66. Verwandtschaft derselben. 232.
Töne, wesentliche u. Zwischentöne. 51.
Tonica. 78.
Tonleiter. 54. diatonische, chromatische, enharmonische. 55.
Tonschluss, s. Cadenz.
Tonschrift. 16. neuere. 31.
Tonsystem, altgriechisches. 44. Ambrosianisches u. Gregorianisches. 48. Aretinisches (Guidonisches). 50. Modernes. 50.
Tonzeichen, griechische. 17.
Transitus regularis, irregularis und mixtus. 294.
Transposition. 37.
Triole. 276.
Tritonus. 79.
Trugcadenz, s. Cadenz.
Trugfortschreitung. 198.
Tuoni trasportati. 62. 65.

U.

Umkehrung eines Akkords 96.
Umkehrung der Intervalle, s. Intervall.
Undecimenakkord. 121. 224.
Unisono. 145.

V.

Vandermonde, mus. Schriftst. 69.
Vanneus, desgl. 88.
Verdoppeln der Intervalle. 149.
Versetzungszeichen. 42. 138.
Viadana (Lodovico) ist nicht Erfinder des Generalbasses. 4.
Vierklänge. 109. 111.
Viertelston. 50.
Vorausnahme, s. Anticipation.
Vorhalte, gebundene. 283. freie. 291.
Vorzeichnung. 42. 70.

W.

Waelrant (Hubert), s. Bobisatio.
Wechselnote. 294.
Werkmeister, mus. Schriftst., trägt zur Aufnahme der modernen Tonarten bei. 57.

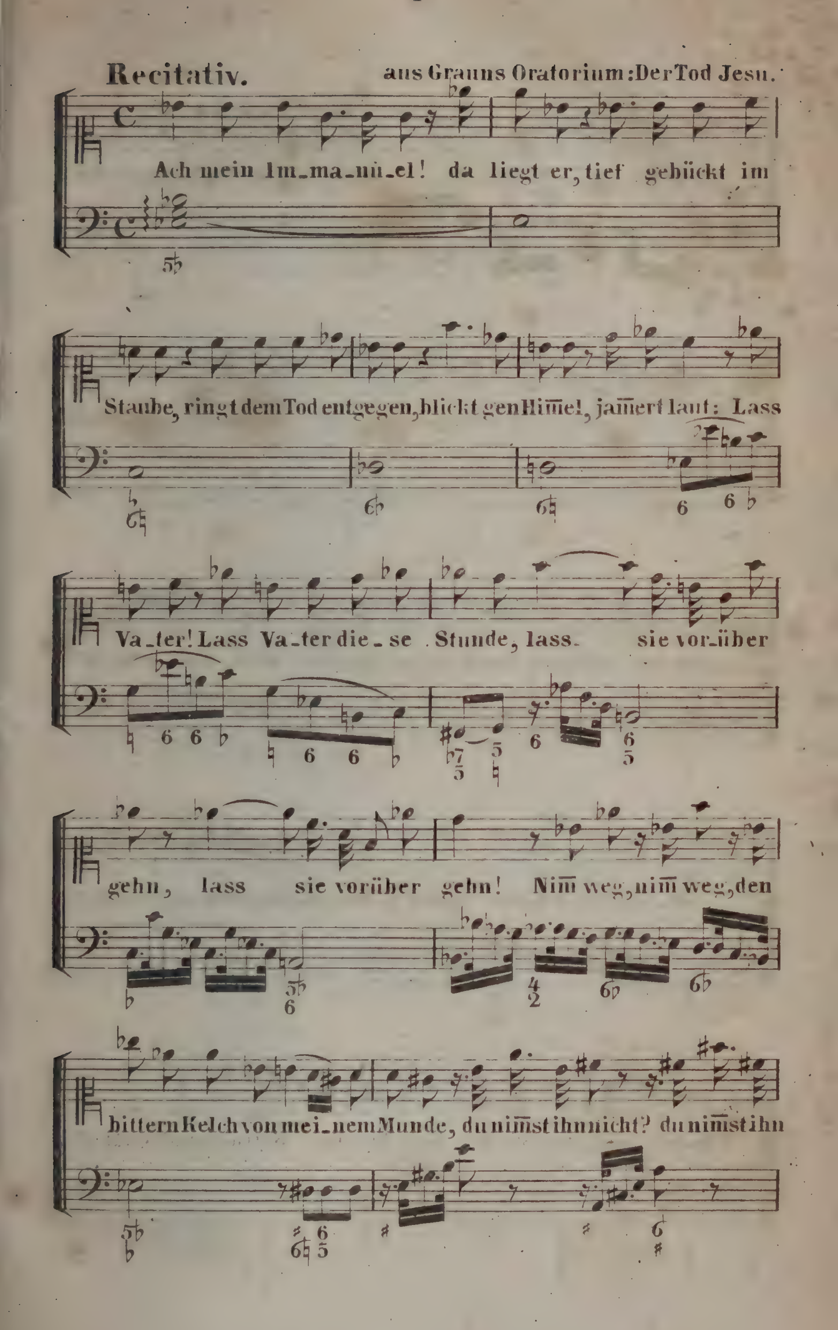
Z.

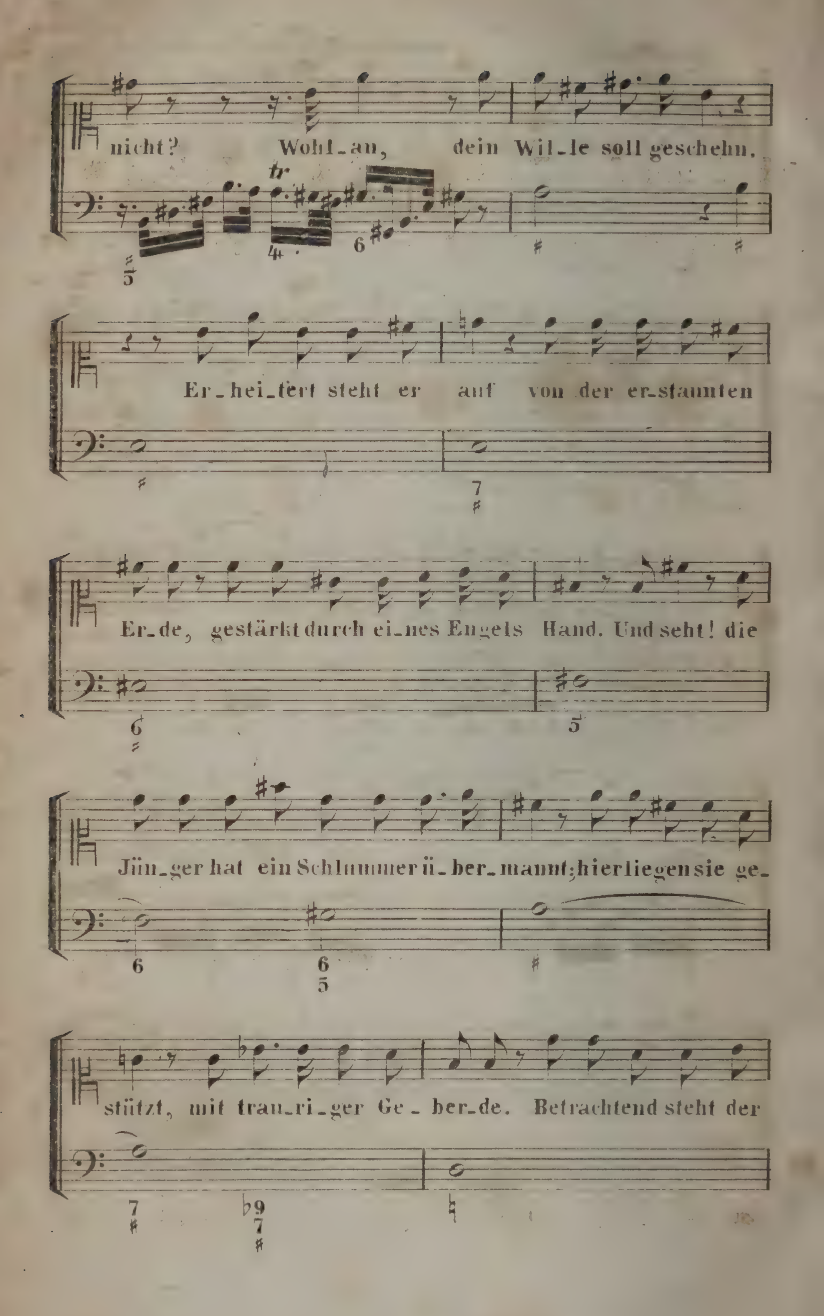
Zarlino (Gioseffo), musikal. Schriftst., theilt die Octave in 12 halbe Töne. 51.

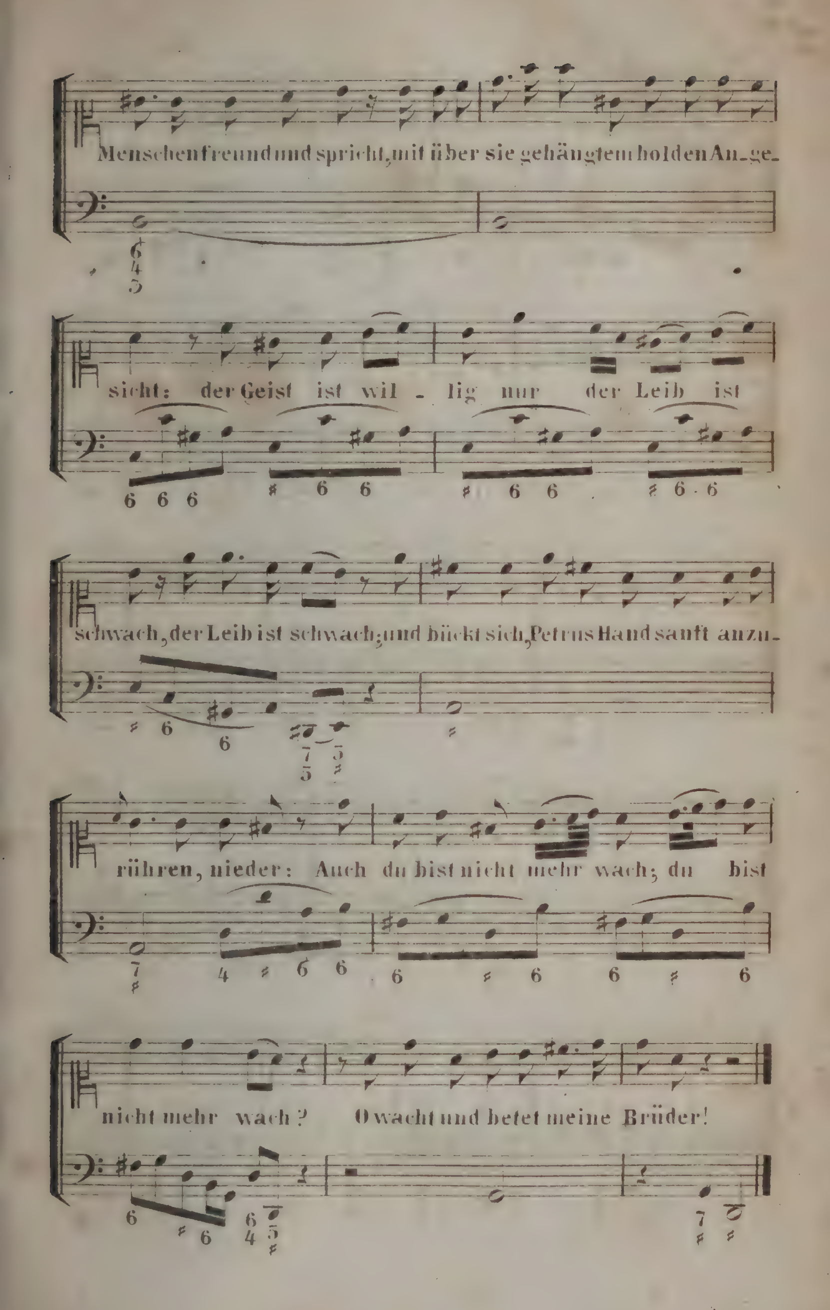
Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

Druckfehler.

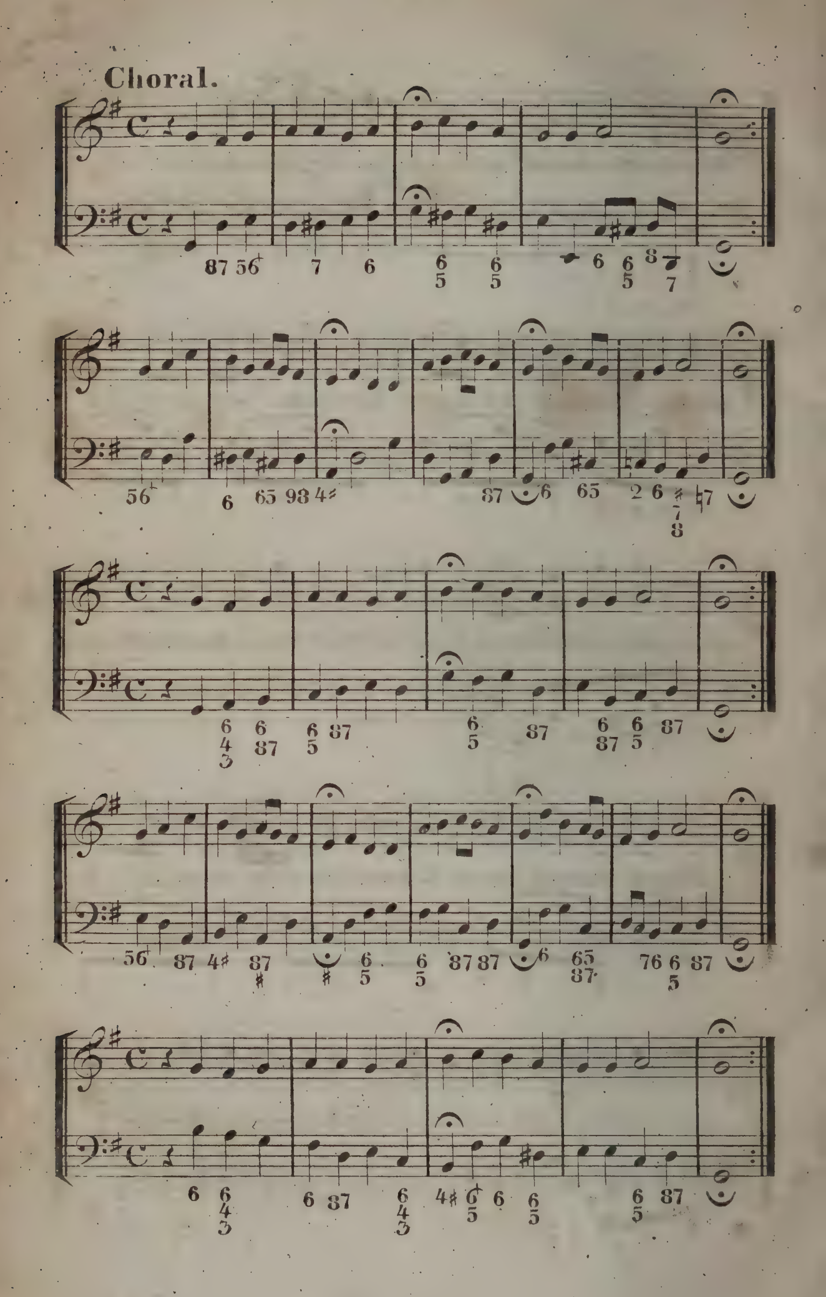
Seite 31 Zeile 14 von oben lies Ausser statt Aus.
— 41 fehlt in der zweiten Notenzeile der F-Schlüssel.
— 50 über der 12. Zeile v. o. l. §. 5.
— 54 Z. 7 v. o. l.: welche den halben oder ganzen Ton begrenzen.
— 57 Z. 15 v. o. l.: vorzüglichen.
— 58 muss die Ueberschrift ohne Angabe eines § stehen und heissen: Fortsetzung des Vorigen.
— 67 muss in dem zweiten Notenbeispiele links das oberste b auf einer Hülfslinie stehen.
— 74 Z. 12 v. o. nach Terz ist einzuschalten: Secunde.
— 77 die ersten beiden Noten auf dem 3. System rechts müssen c und f heissen.
— 98 Z. 3 v. u. l.: unvollkommene Akkorde, und in der folgenden Zeile: vollkommene Akkorde.
— 108 in der Ueberschrift l.: Element. — Z. 2 v. u. nach entsteht ein Komma.
— 114 Z. 5 v. o. l.: angefügte st. angeführte.
— 129 Z. 3 v. o. l. §. 25.
— 142 in dem ersten untersten Notenbeispiel fehlt unter der Bassnote e eine 6.
— 172 in der dritten Zeile der ersten Anmerkung lies sie st. es.
— 193 Z. 7 v. o. l. Terz und Quinte st. Terz und Sexte.
— 213 Notenzeile 4 v. o. muss die vierte Note der unteren Mittelstimme c heissen.
— 222 muss im 5. Notenbeispiele unter der Note d noch h hinzugefügt werden.
— 230 muss im obersten System im vorletzten Akkord statt d dessen Unterterz h stehen.
— 233 Z. 6 v. u. vor dem Worte Grundton muss der — fort.

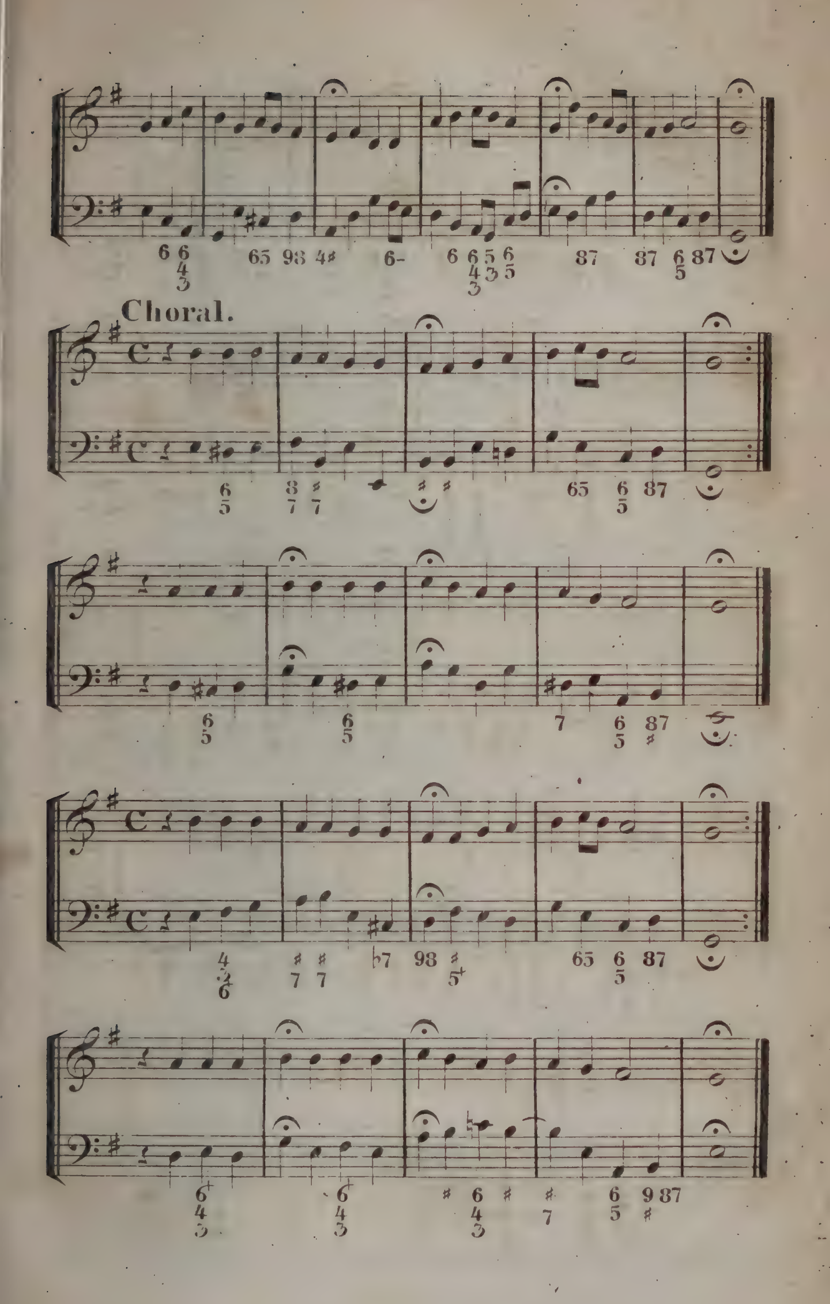

Recitativ.
aus Grauns Oratorium: Der Tod Jesu.
Ach mein Im_ma_nu_el! da liegt er, tief gebückt im
Staube, ringt dem Tod entgegen, blickt gen Him̄el, jam̄ert laut: Lass
Va_ter! Lass Va_ter die_se Stunde, lass. sie vor_über
gehn, lass sie vorüber gehn! Nim̄ weg, nim̄ weg, den
bittern Kelch von mei_nem Munde, du nim̄st ihn nicht? du nim̄st ihn


nicht? Wohl_an, dein Wil_le soll geschehn.
Er_hei_tert steht er auf von der er_staunten
Er_de, gestärkt durch ei_nes Engels Hand. Und seht! die
Jün_ger hat ein Schlummer ü_ber_mannt; hier liegen sie ge_
stützt, mit trau_ri_ger Ge_ber_de. Betrachtend steht der


Menschenfreund und spricht, mit über sie gehängtem holden An_ge_
sicht: der Geist ist wil _ lig nur der Leib ist
schwach, der Leib ist schwach; und bückt sich, Petrus Hand sanft anzu_
rühren, nieder: Auch du bist nicht mehr wach; du bist
nicht mehr wach? O wacht und betet meine Brüder!

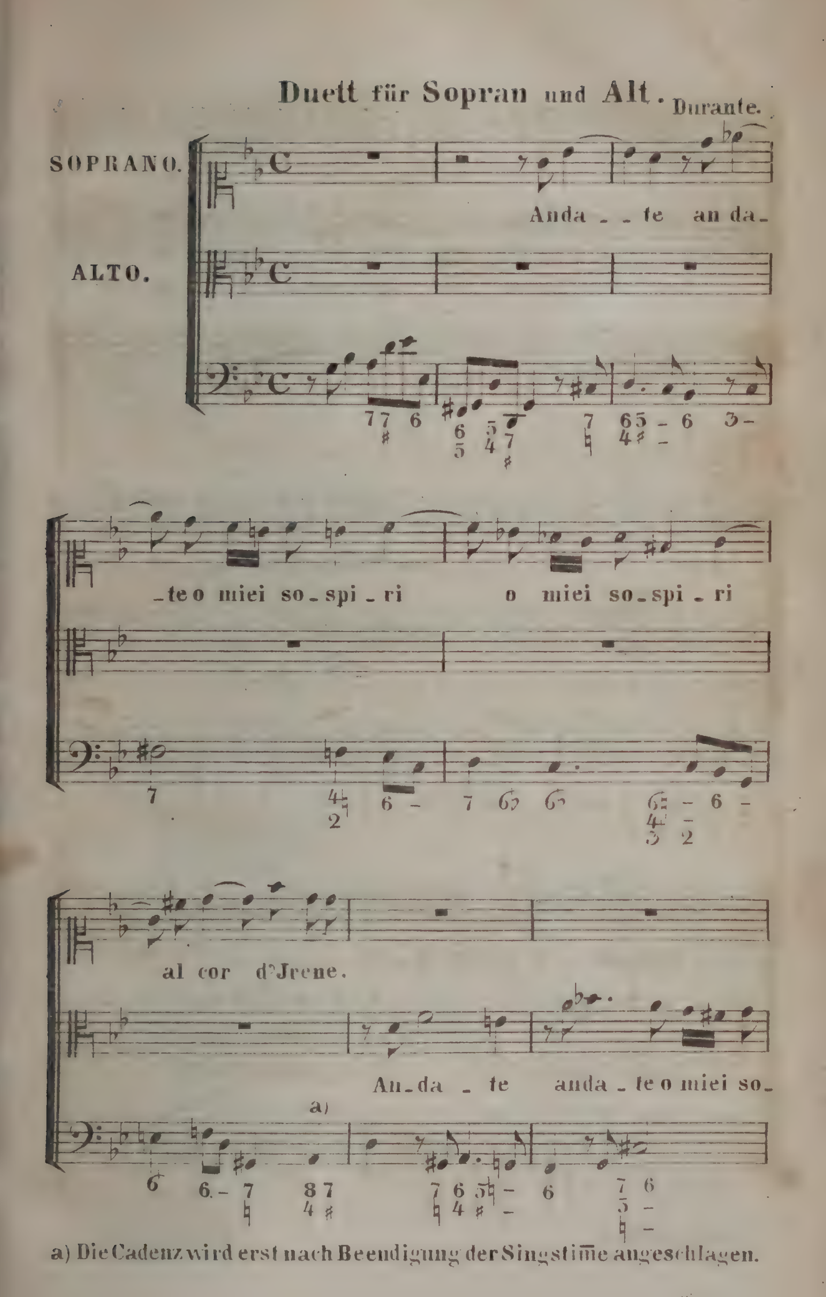
Choral.



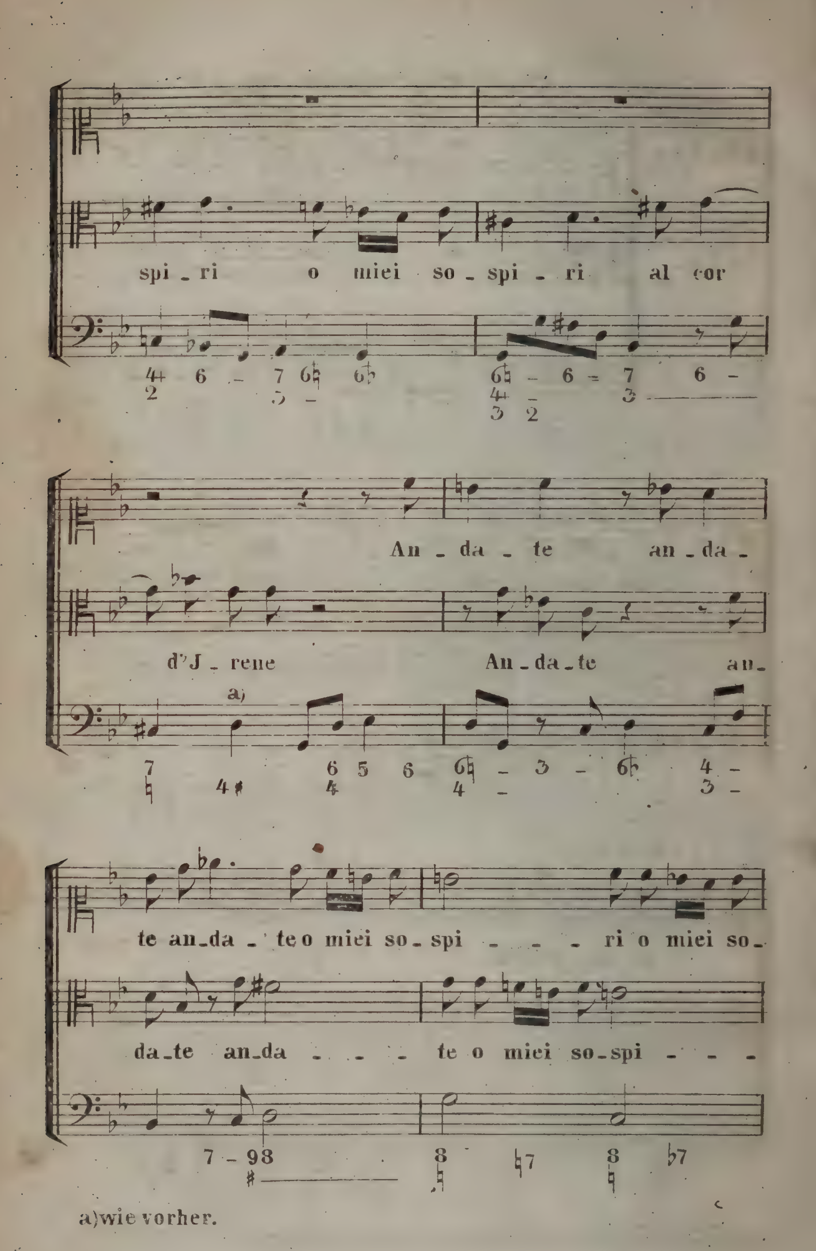

Choral.



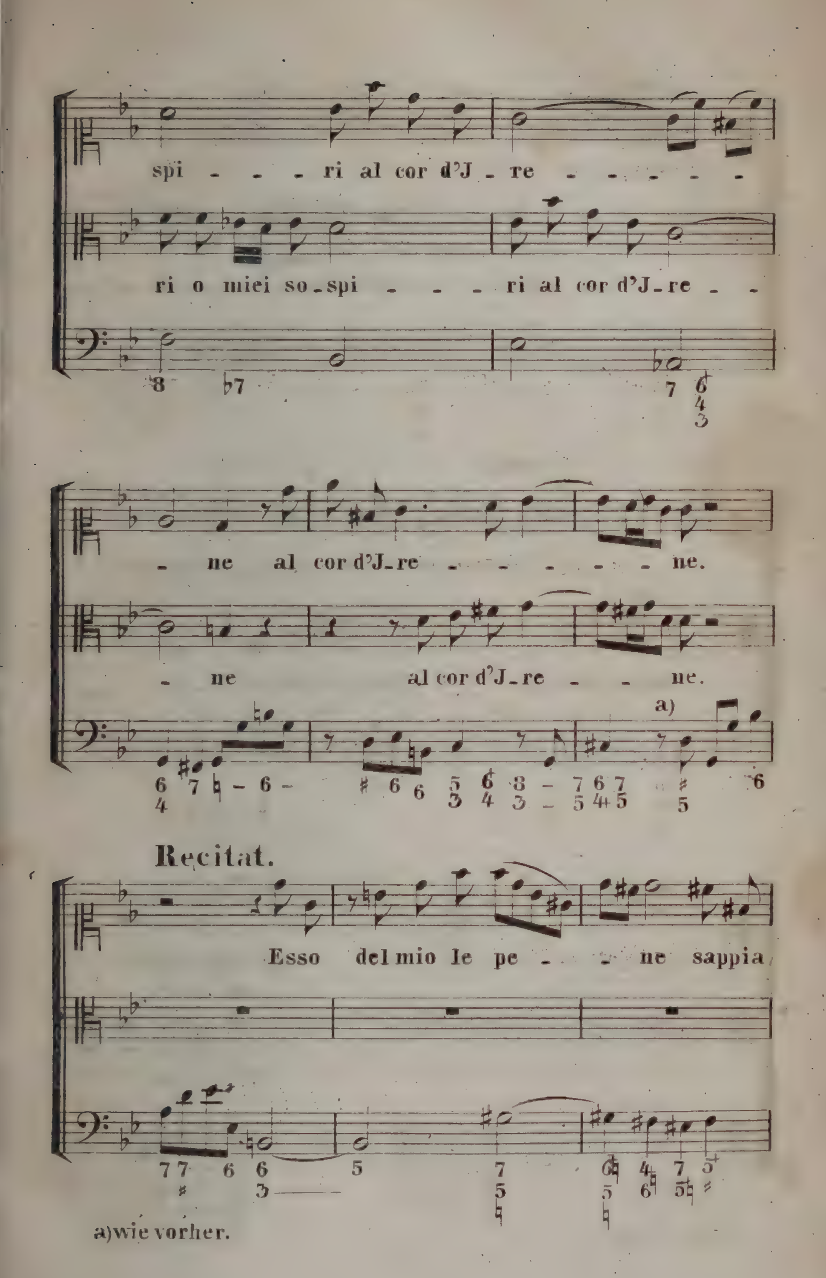
Duett für Sopran und Alt. Durante.



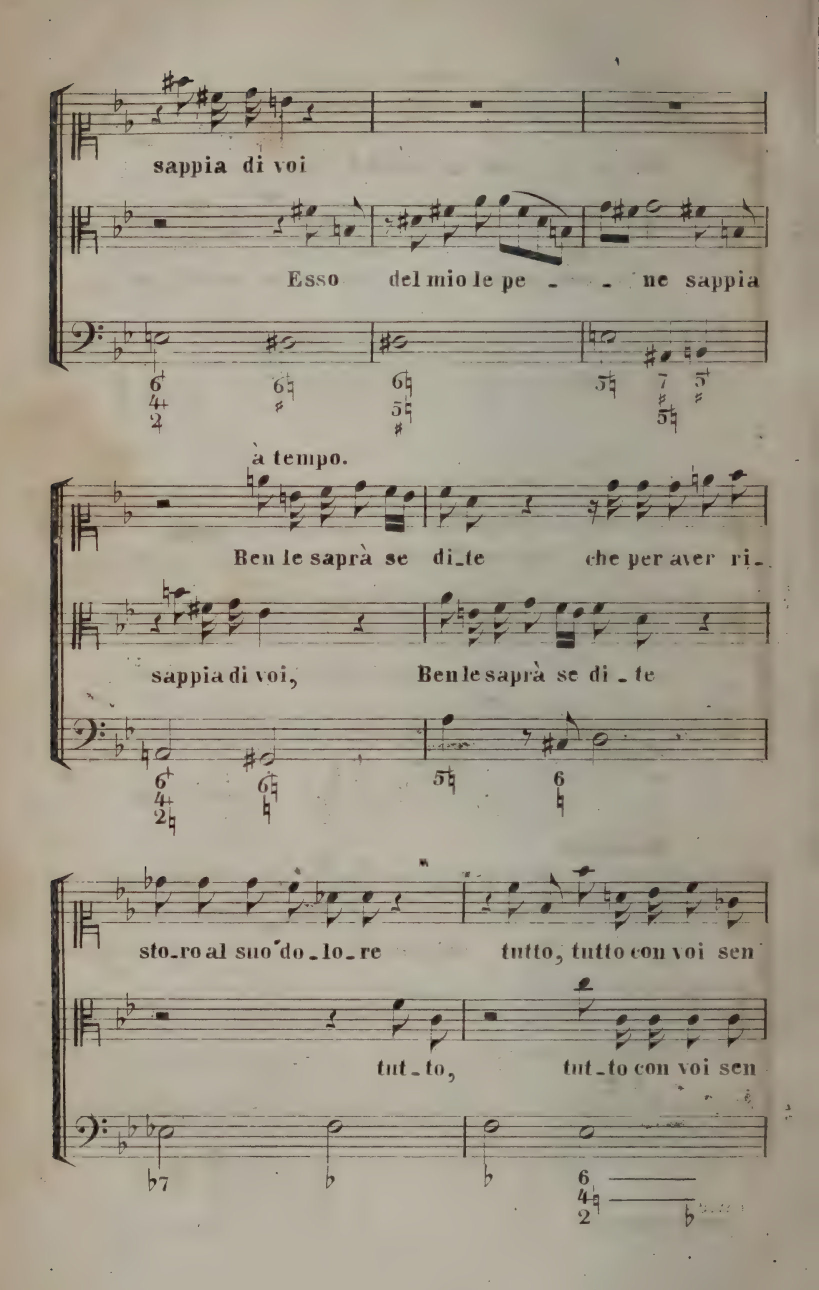
a) Die Cadenz wird erst nach Beendigung der Singstime angeschlagen.

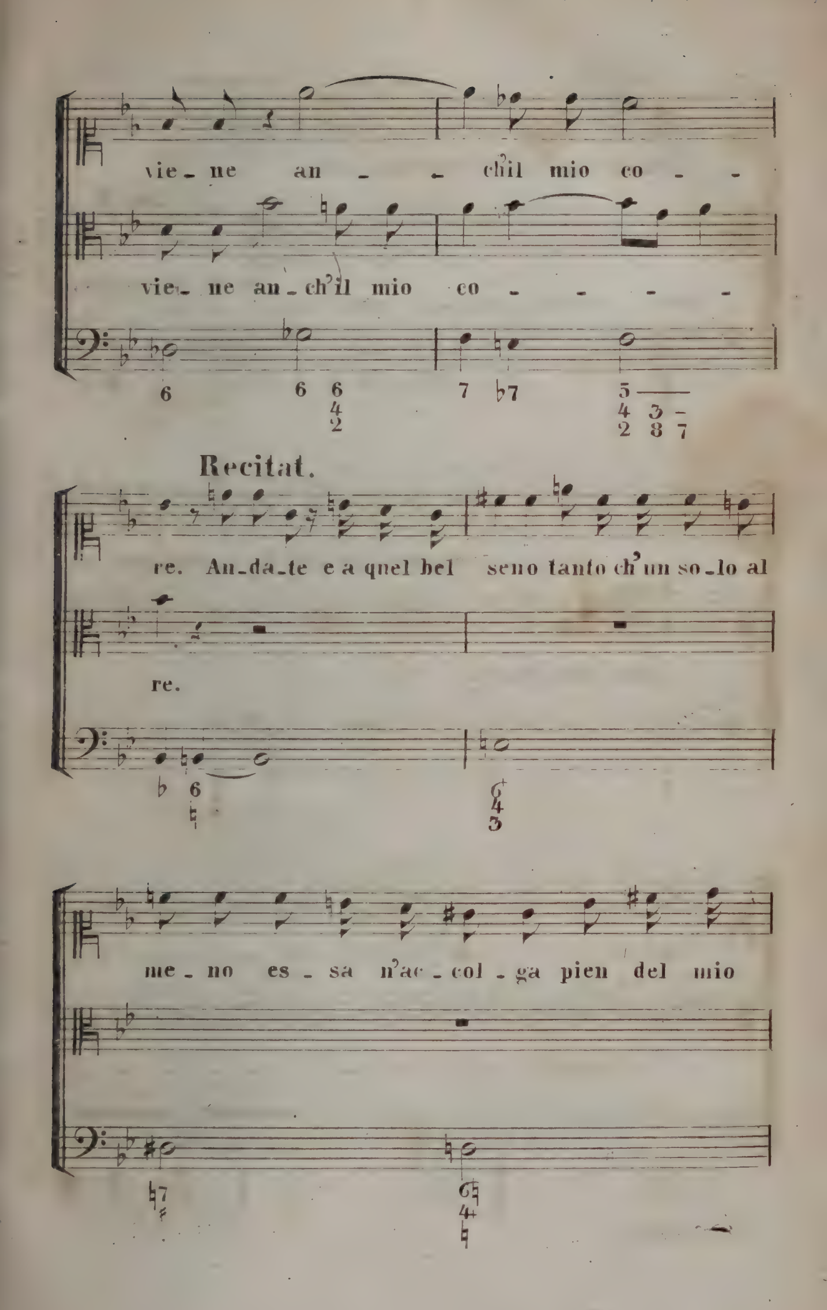

spi - ri o miei so - spi - ri al cor
An - da - te an - da -
d'J - rene An - da - te an -
a)
te an - da - te o miei so - spi - - - - ri o miei so -
da - te an - da - - - - te o miei so - spi - - -

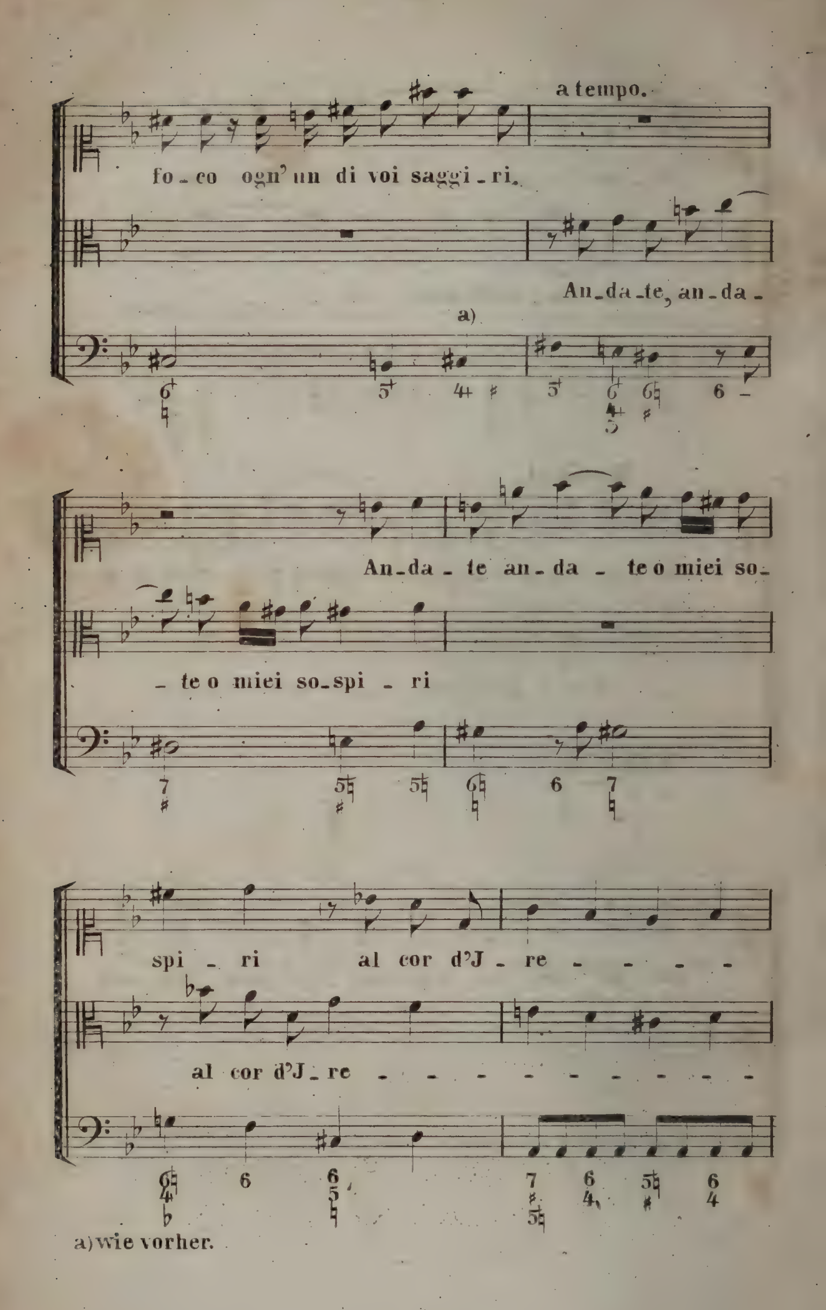
a) wie vorher.


spi - - - ri al cor d'J - re - - - - - -
ri o miei so - spi - - - ri al cor d'J - re - -
- ne al cor d'J - re - - - - - - ne.
- ne al cor d'J - re - - ne.
a)
Recitat.
Esso del mio le pe - - ne sappia

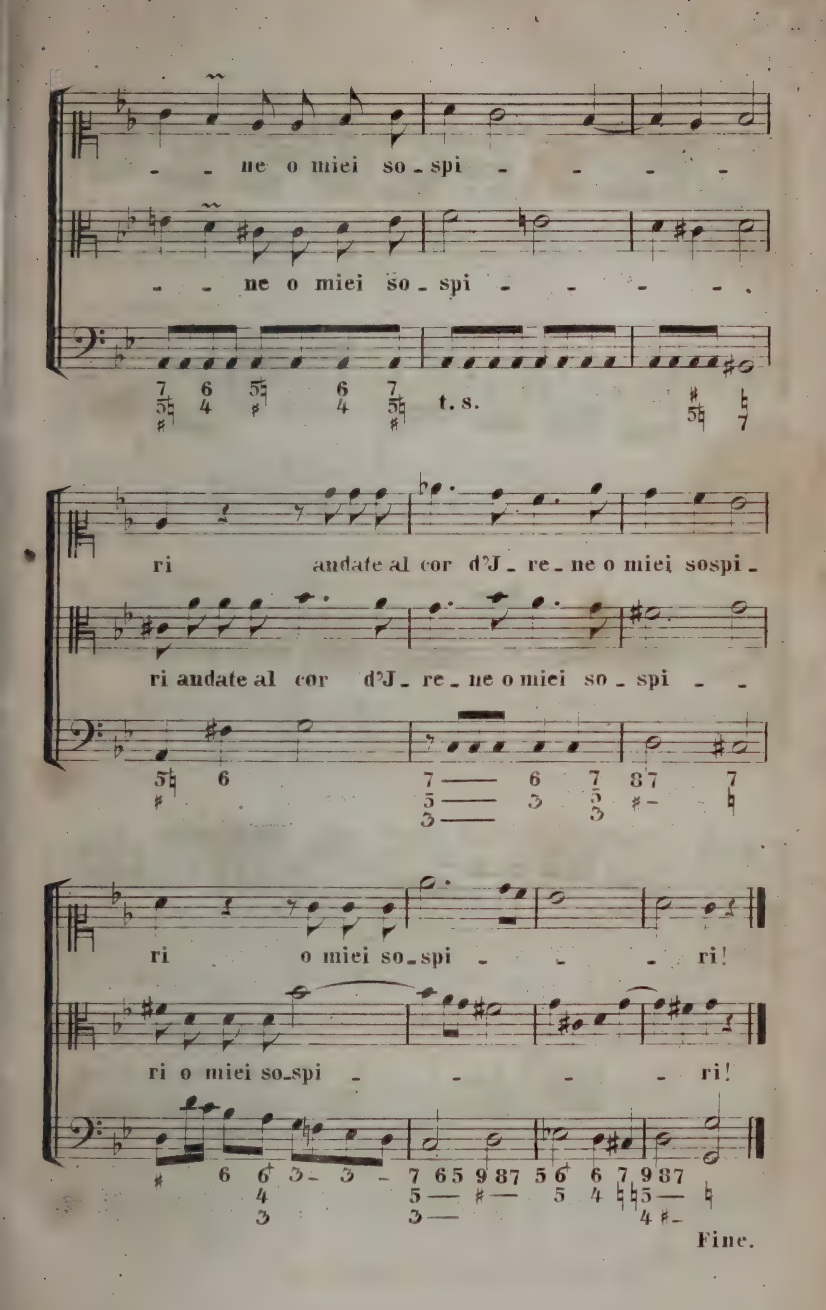
a) wie vorher.

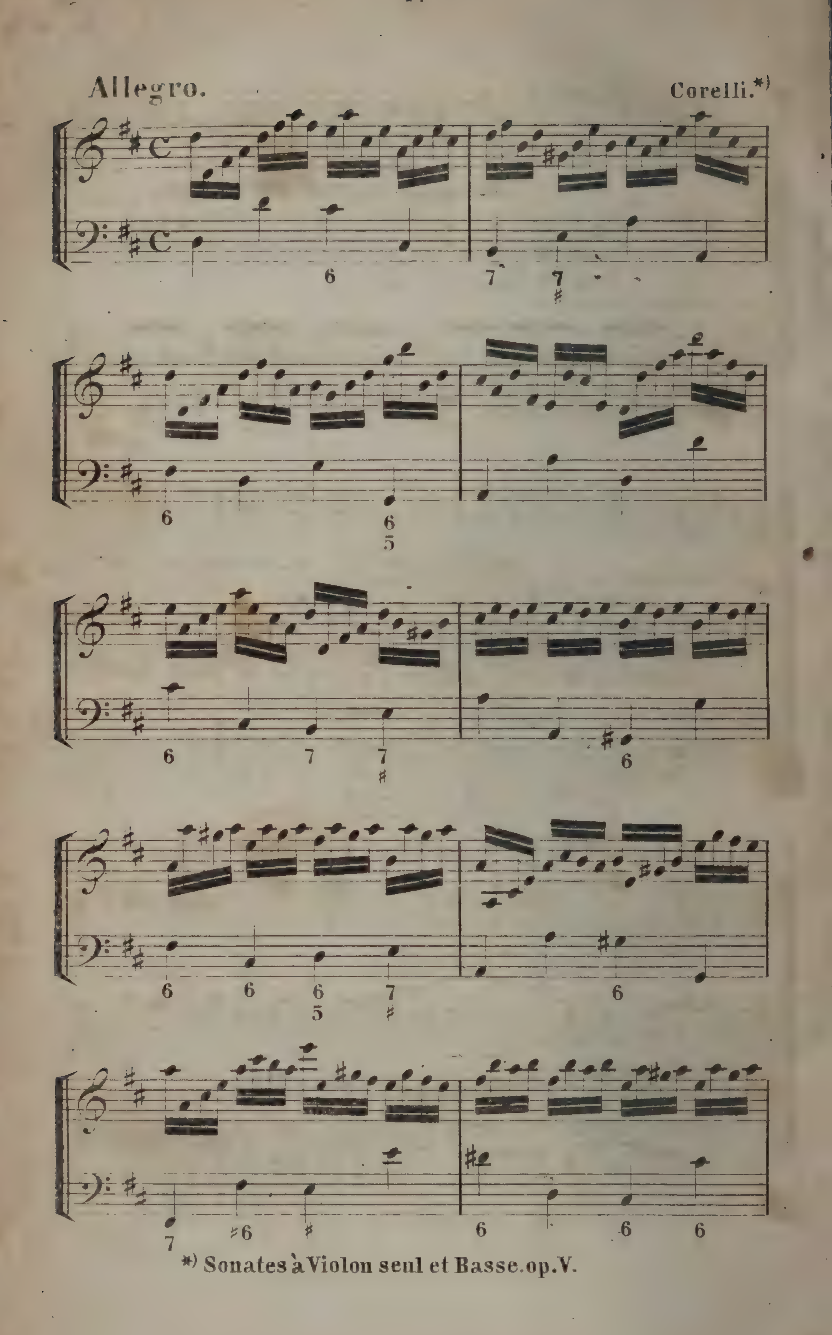

sappia di voi
Esso del mio le pe - - ne sappia
à tempo.
Ben le saprà se di_te che per aver ri_
sappia di voi,
Ben le saprà se di _ te
sto_ro al suo do_lo_re tutto, tutto con voi sen
tut_to, tut_to con voi sen


vie_ne an _ _ ch'il mio co _ _
vie_ ne an_ch'il mio co _ _ _ _
Recitat.
re. An_da_te e a quel bel seno tanto ch'un so_lo al
re.
me_no es_sa n'ac_col_ga pien del mio

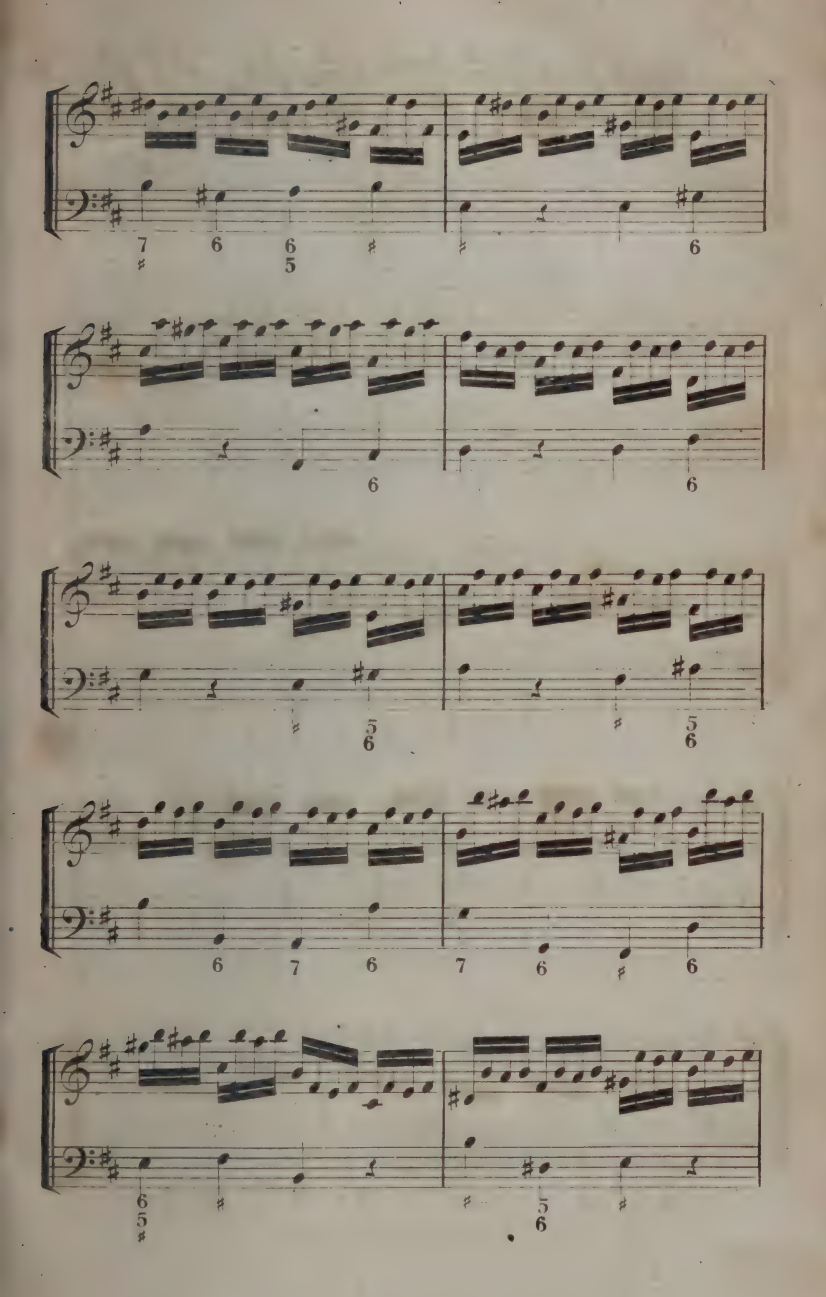

a tempo.
fo - co ogn' un di voi saggi - ri.
An - da - te, an - da -
a)
An - da - te an - da - te o miei so -
- te o miei so - spi - ri
spi - ri al cor d'J - re
al cor d'J - re

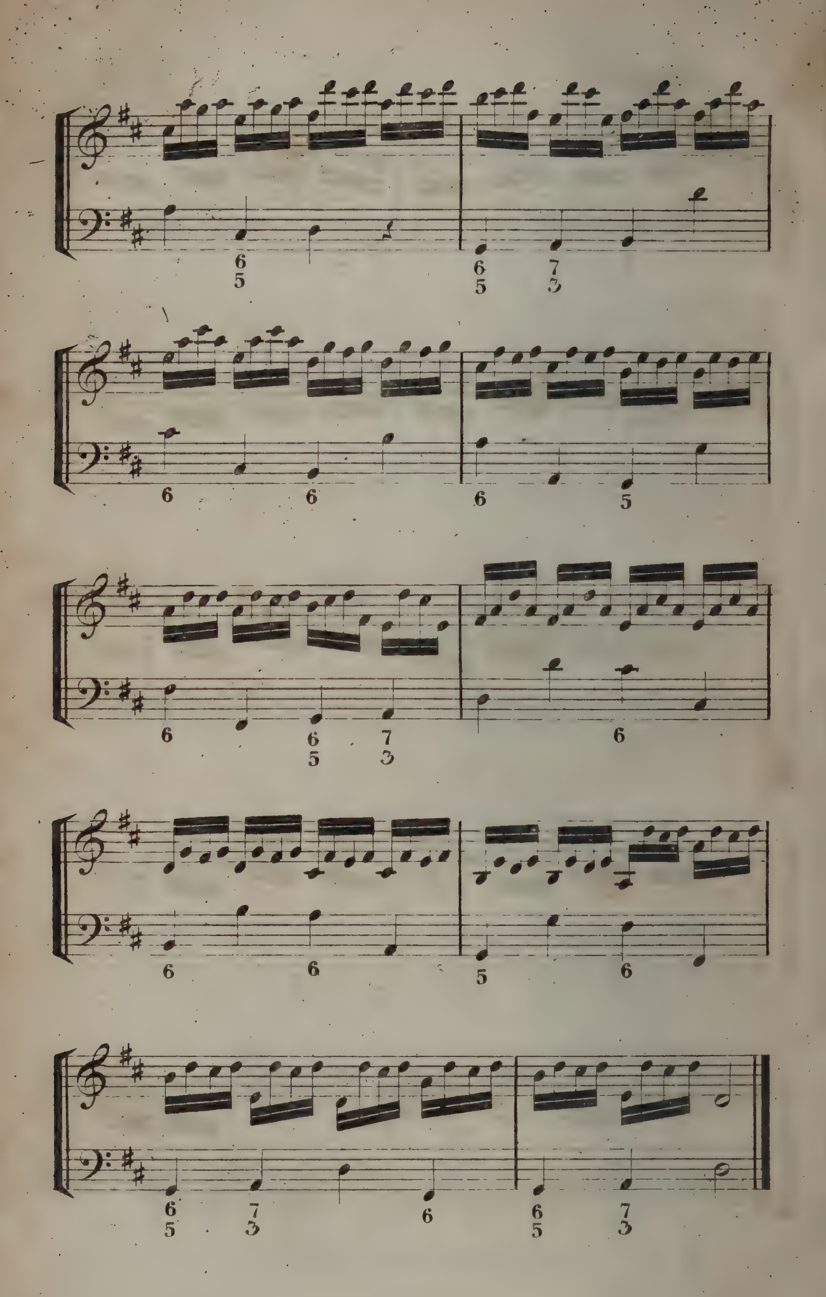
a) wie vorher.


ne o miei so_spi
ne o miei so_spi
t. s.
ri andate al cor d'J_re_ne o miei sospi_
ri andate al cor d'J_re_ne o miei so_spi
ri o miei so_spi ri!
ri o miei so_spi ri!
Fine.

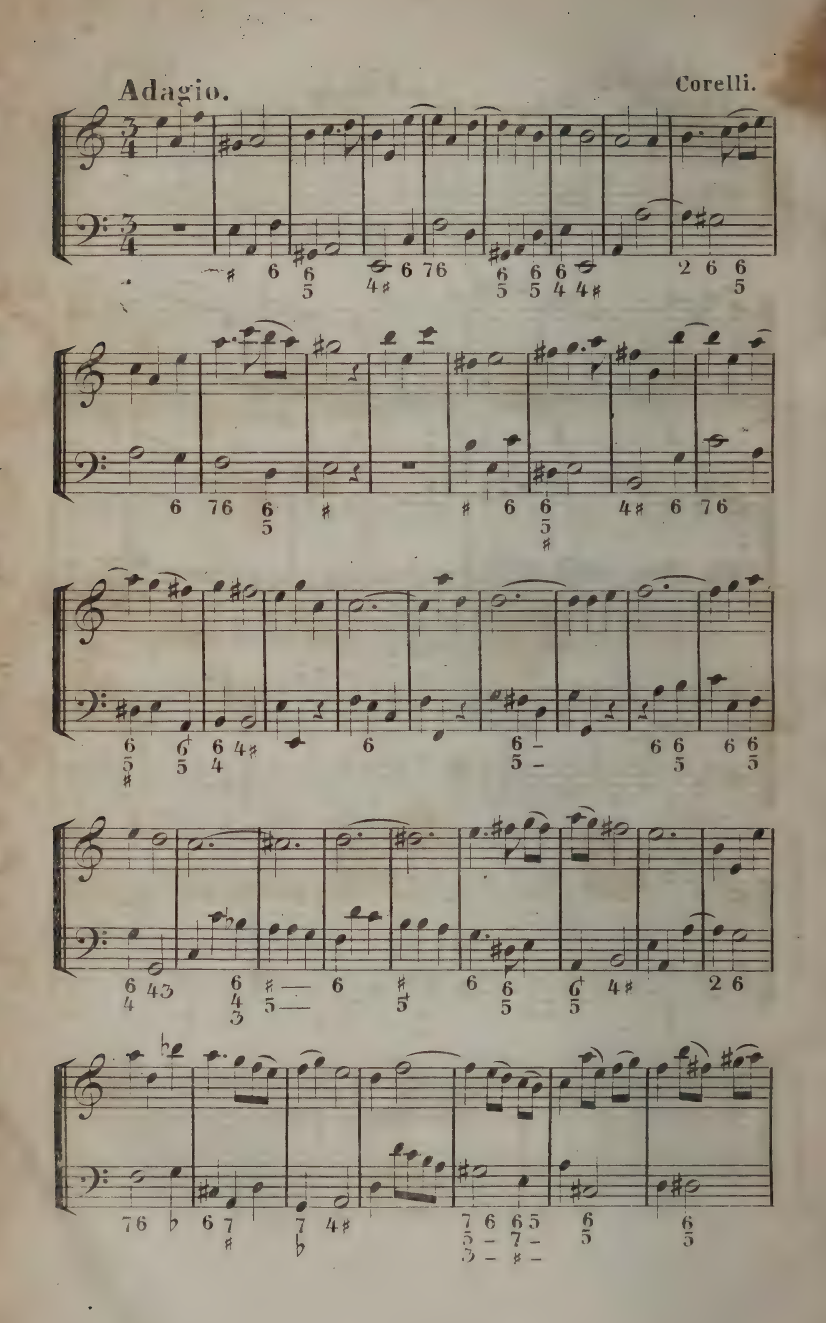


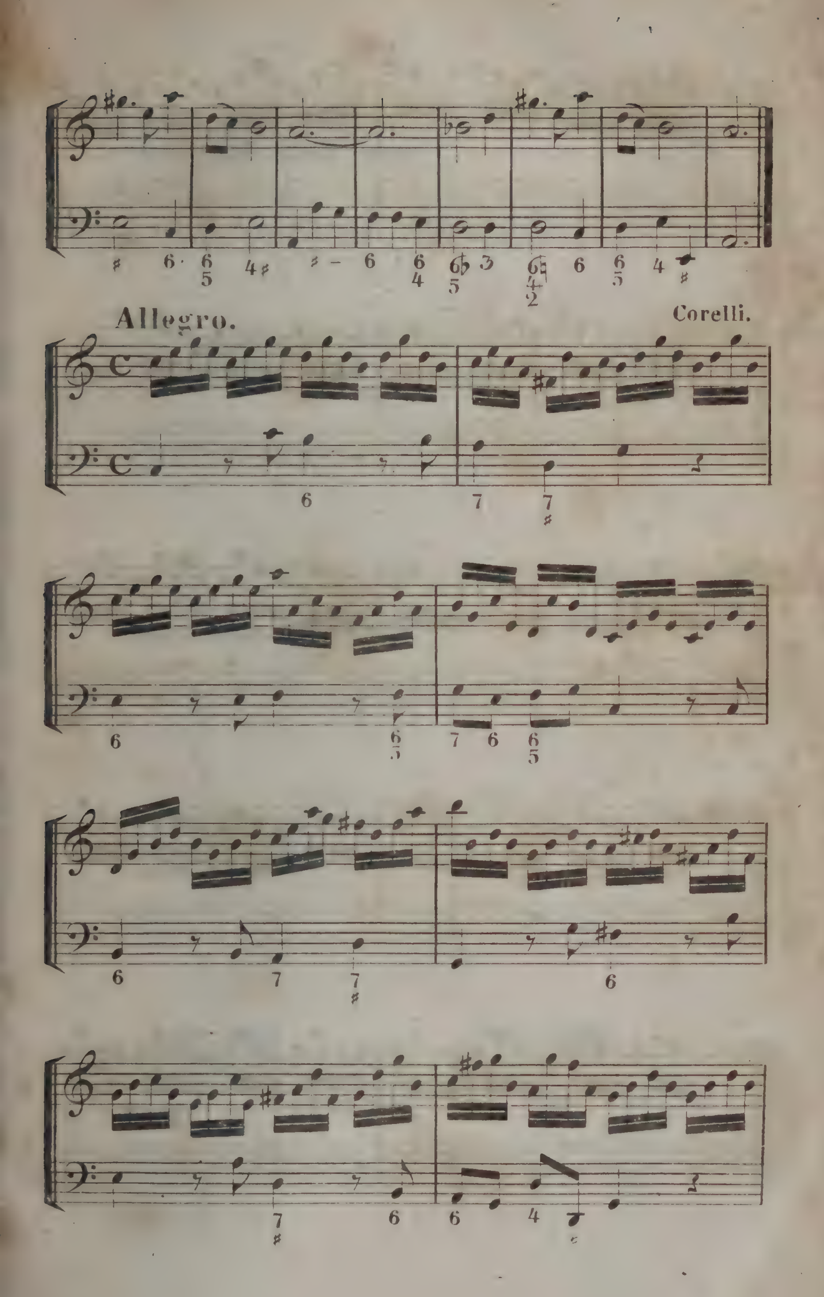
*) Sonates à Violon seul et Basse. op. V.

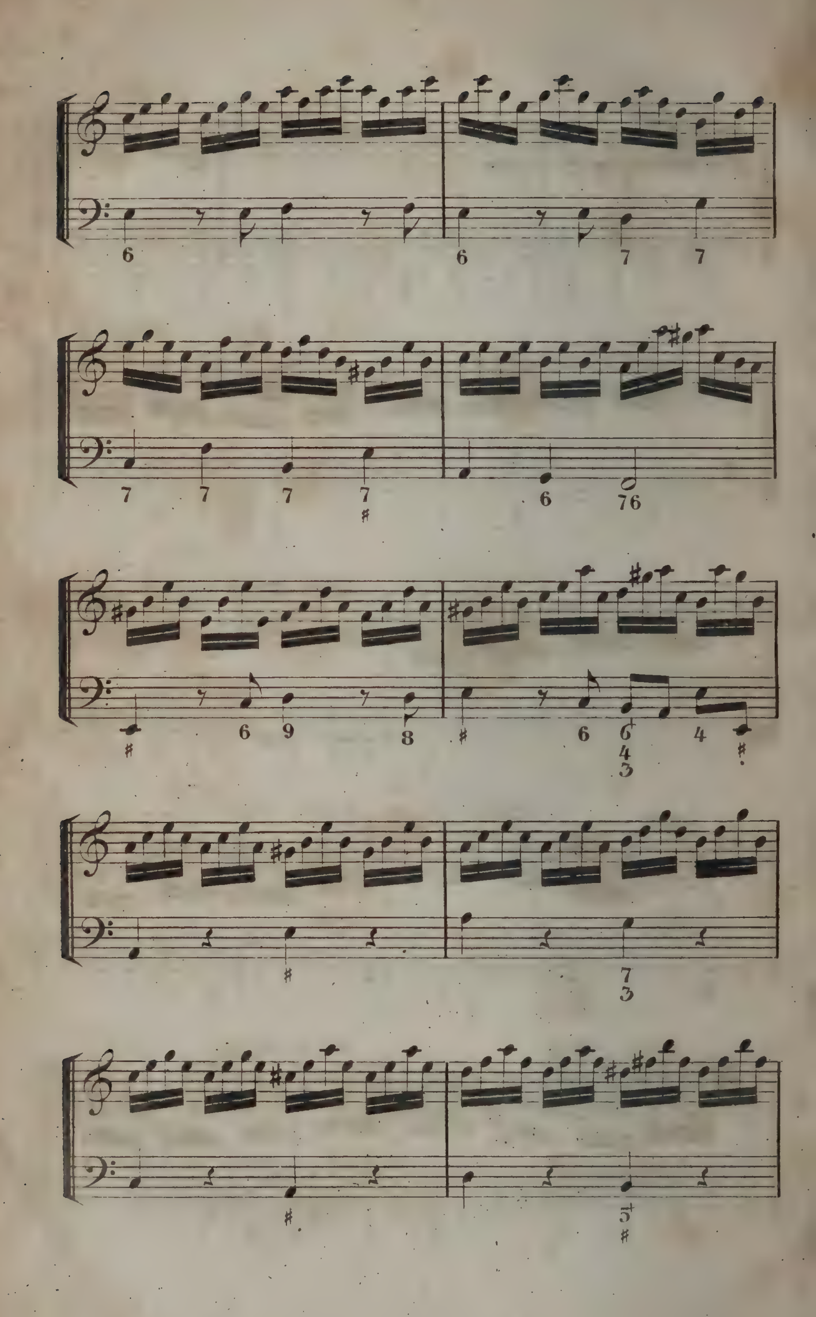

7
♯
6
6
5
♯
♮
6
6
6
♮
5
6
♯
5
6
6
7
6
7
6
♯
6
6
5
♯
♯
♯
5
6
♯

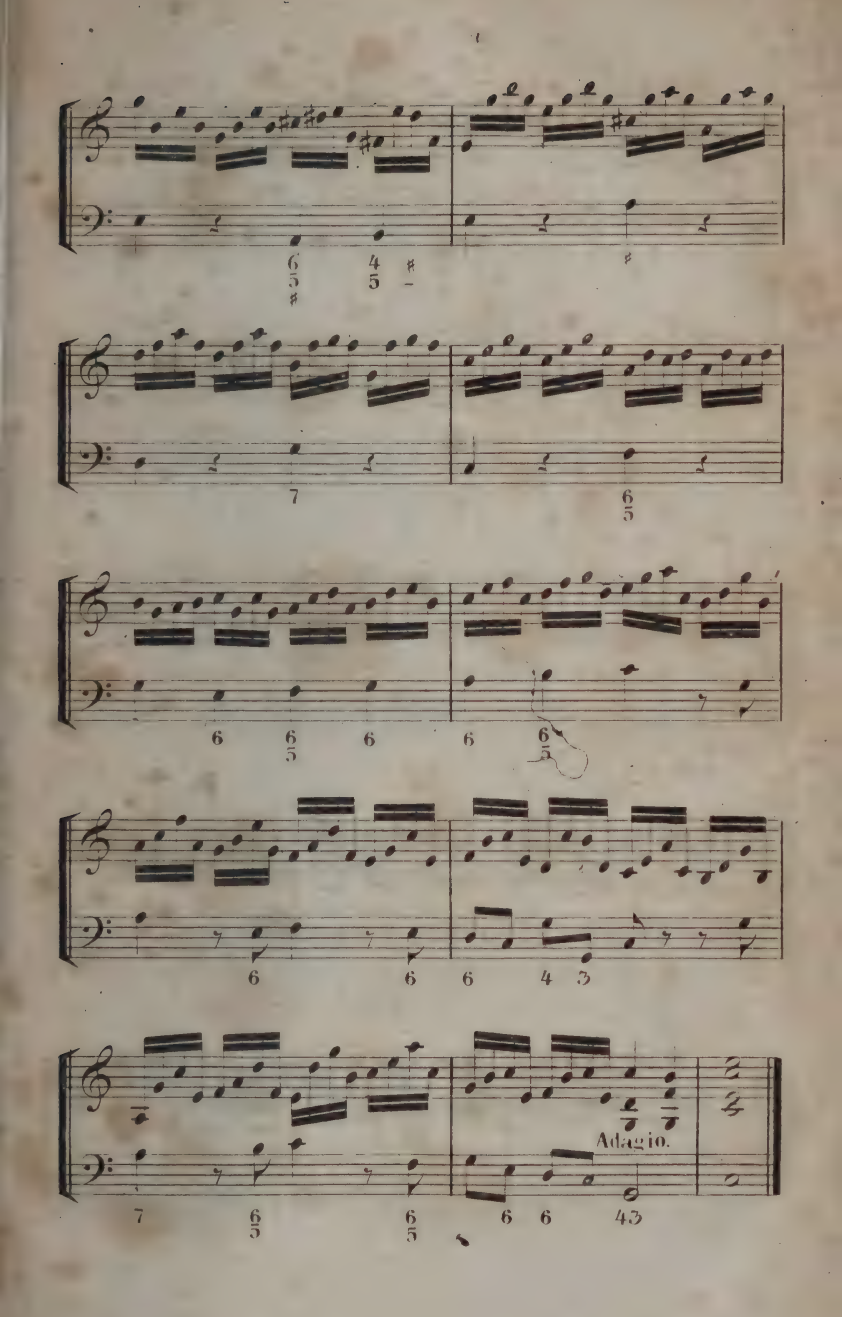


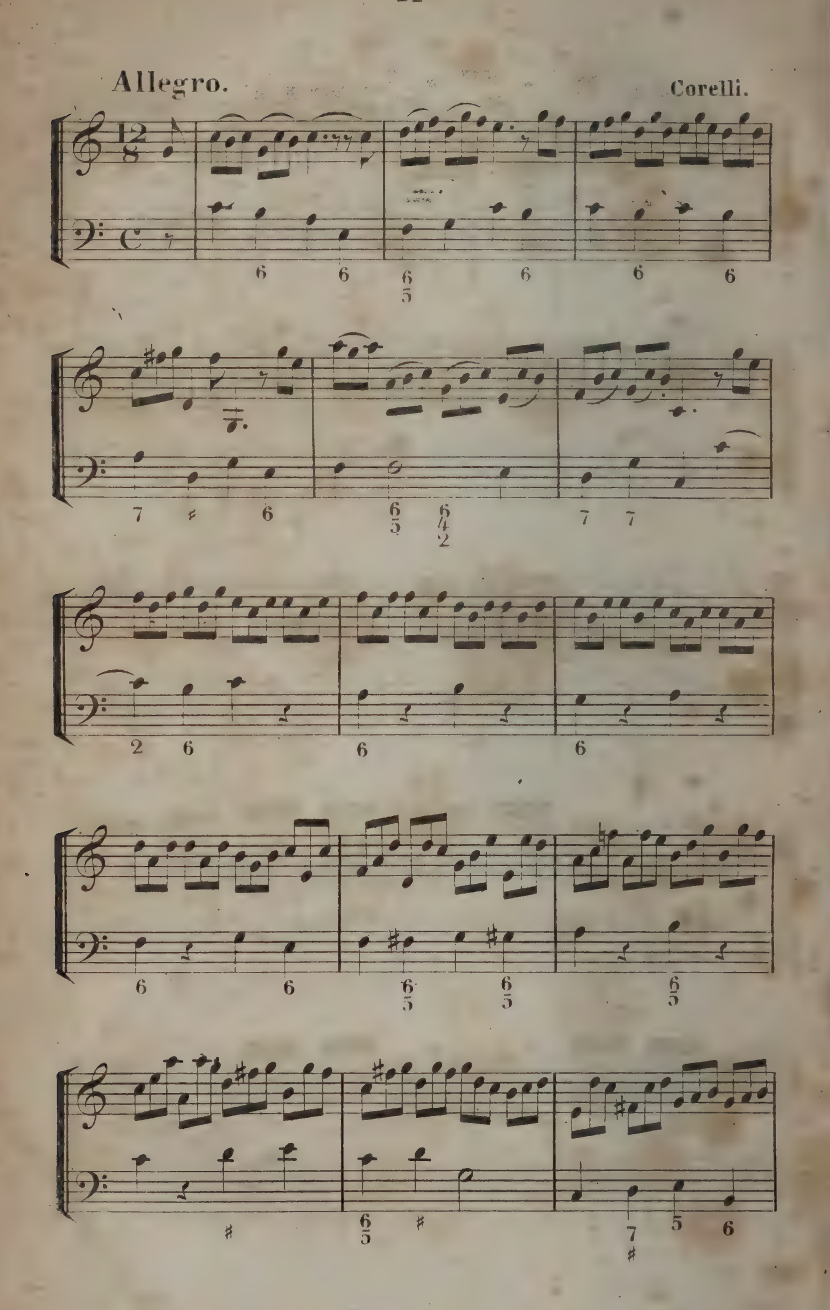

Adagio.
Corelli.


Adagio.
Corelli.

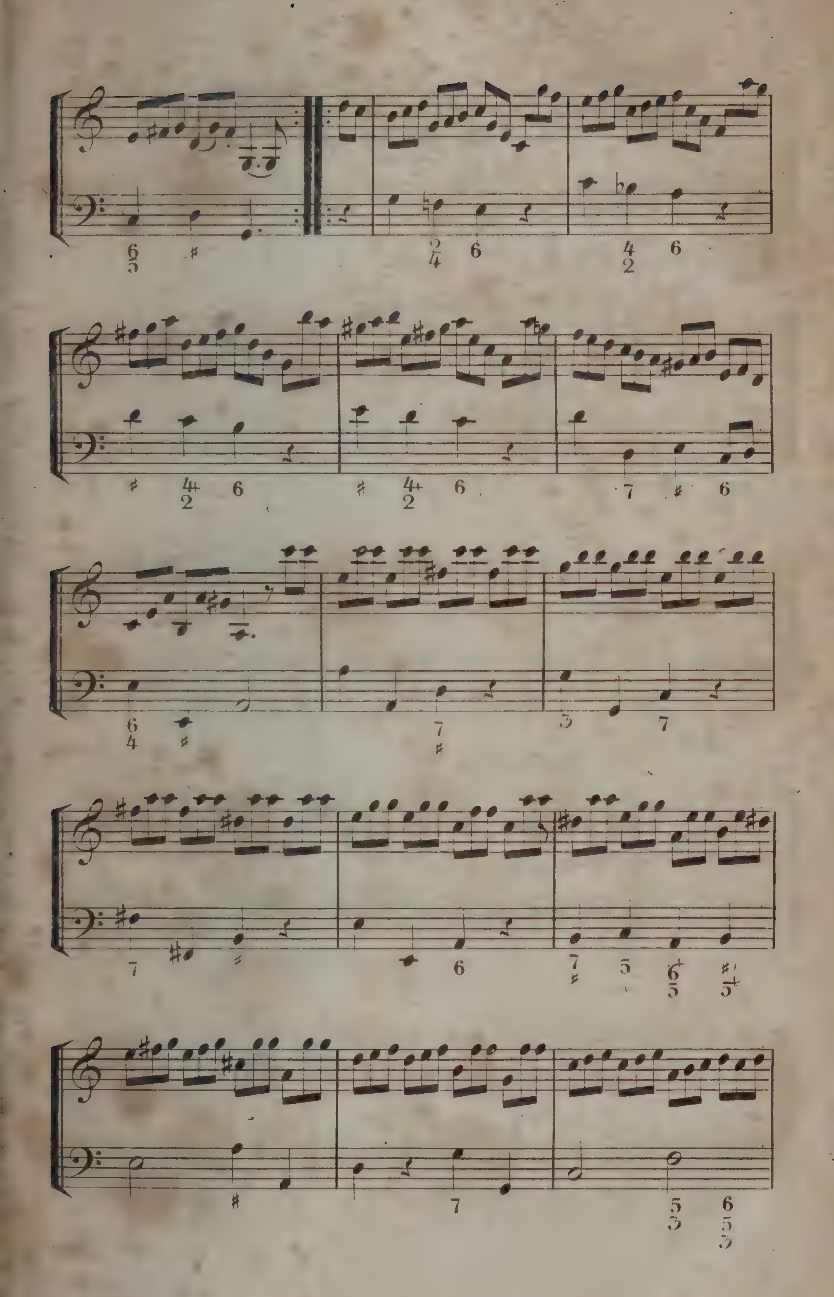

Allegro.
Corelli.

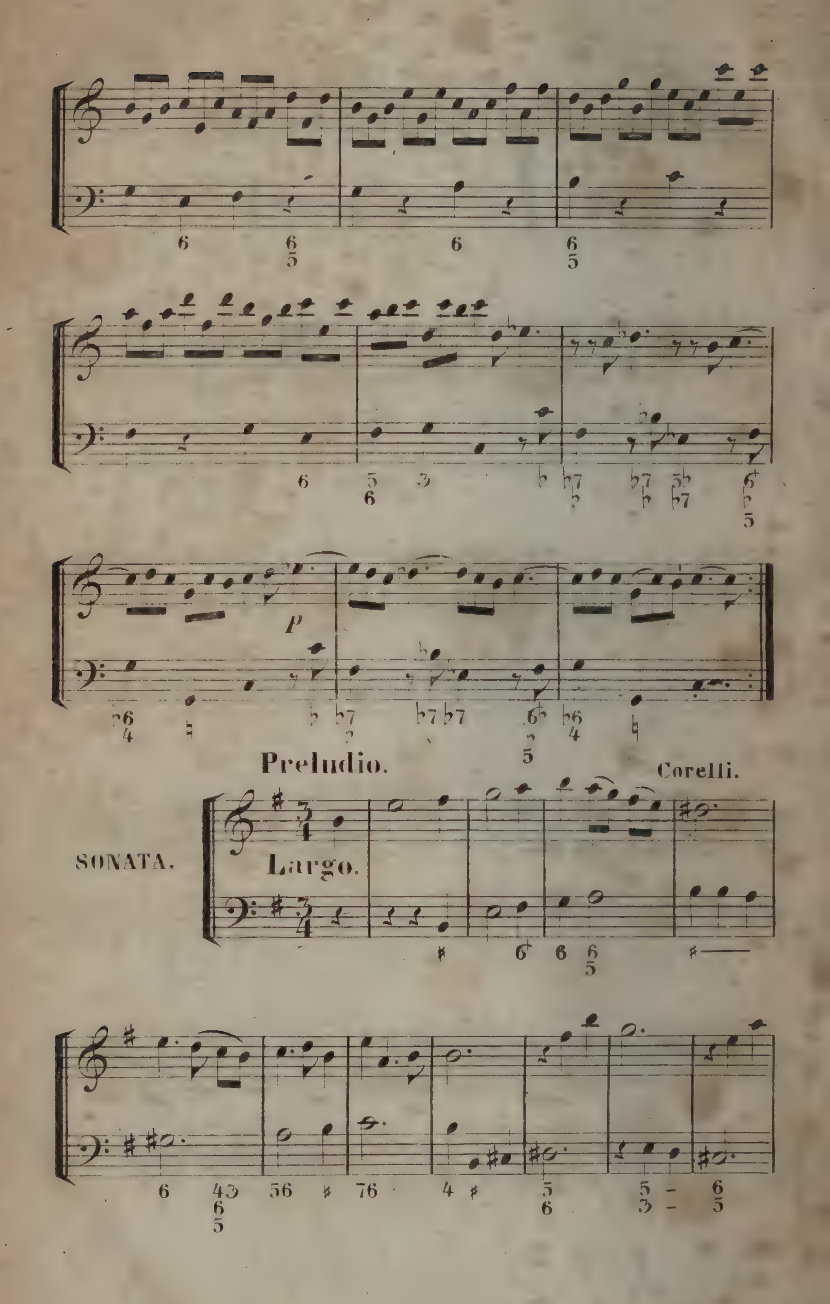


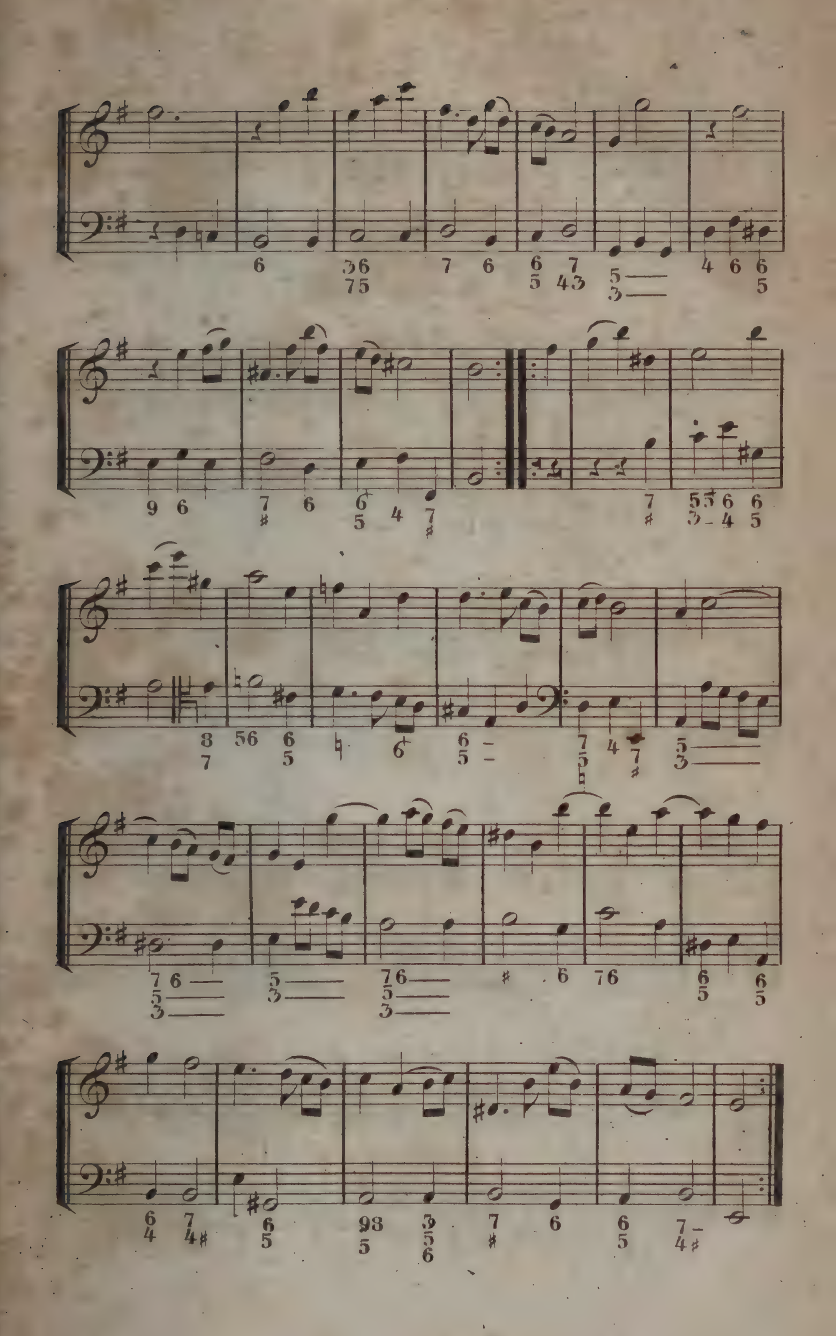

Adagio.

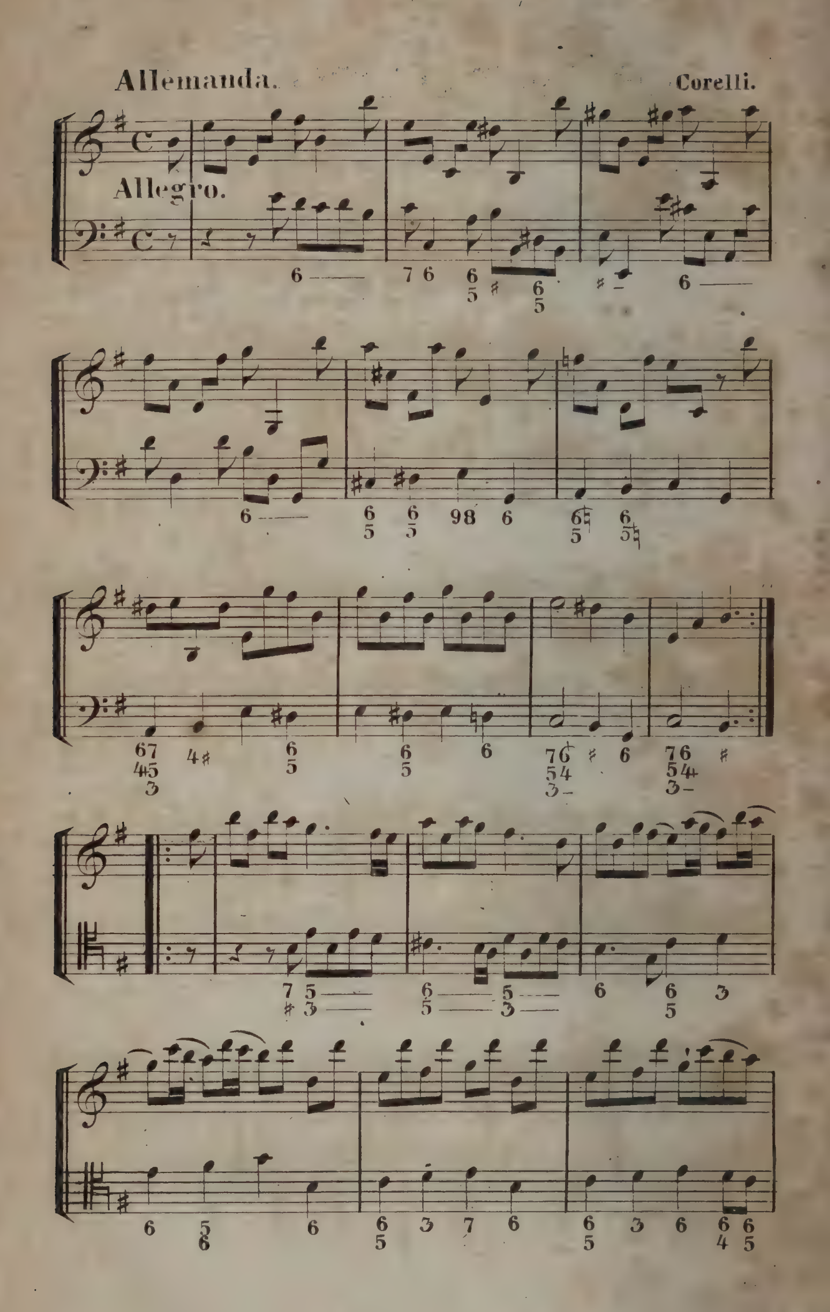


Allegro.
Corelli.

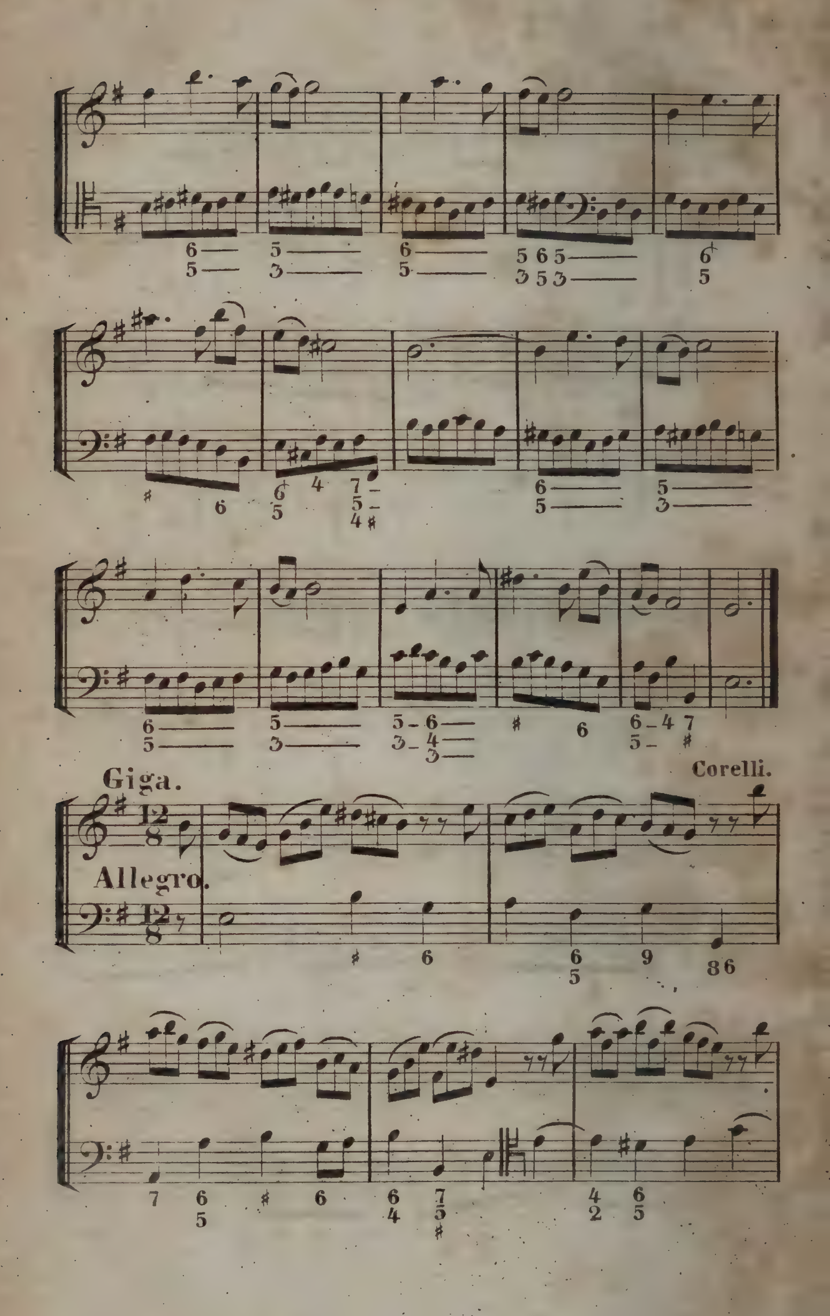


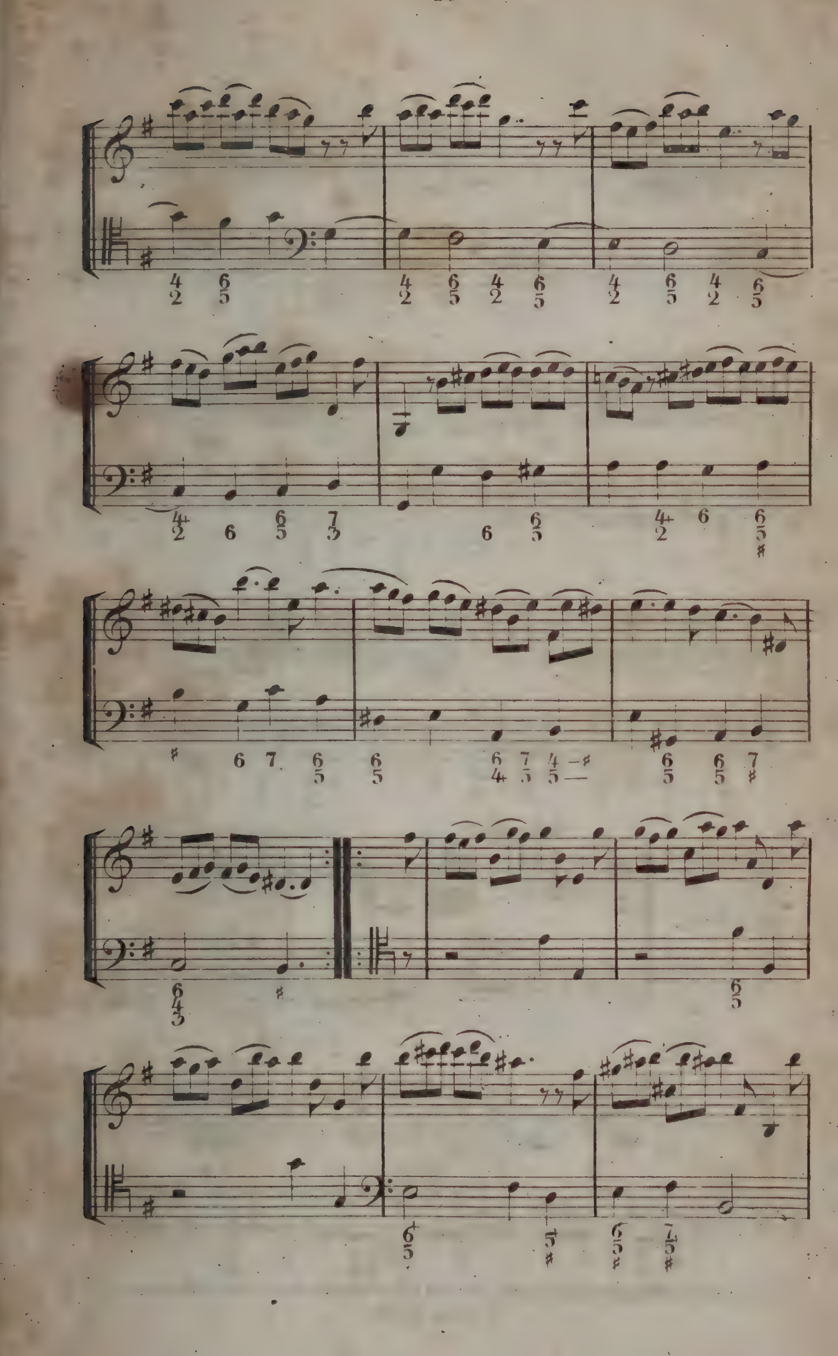

p
Preludio.
Corelli.
SONATA.
Largo.

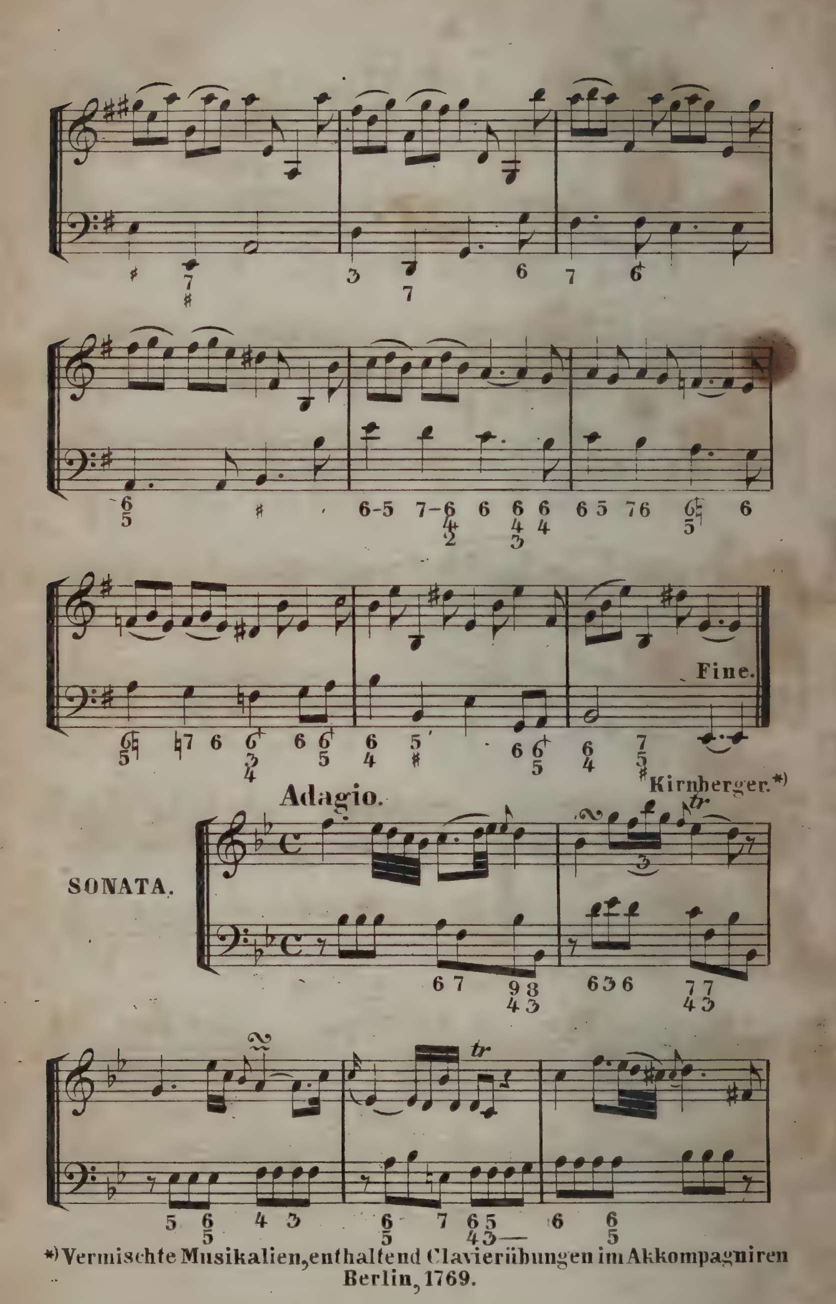



Allemanda.
Corelli.
Allegro.

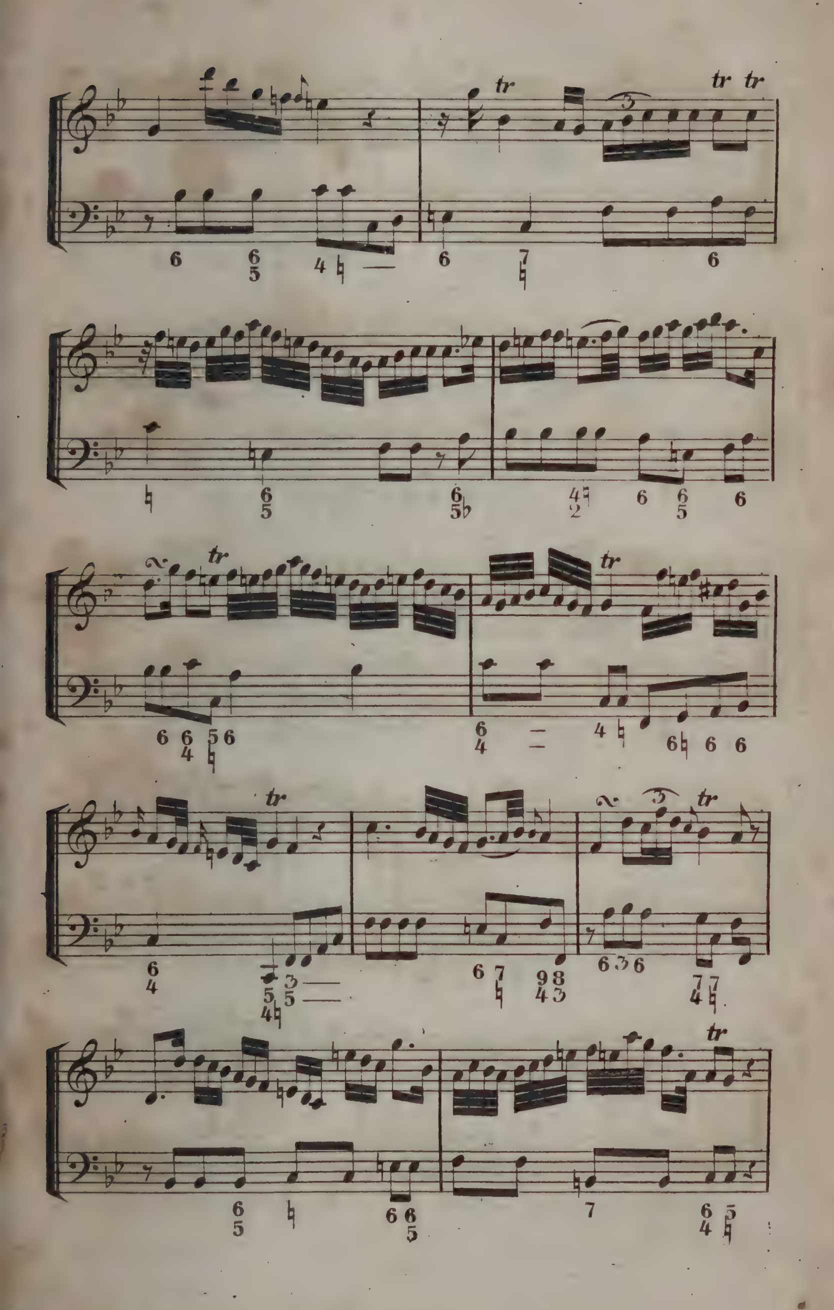

Sarabanda.
Corelli.
Largo.

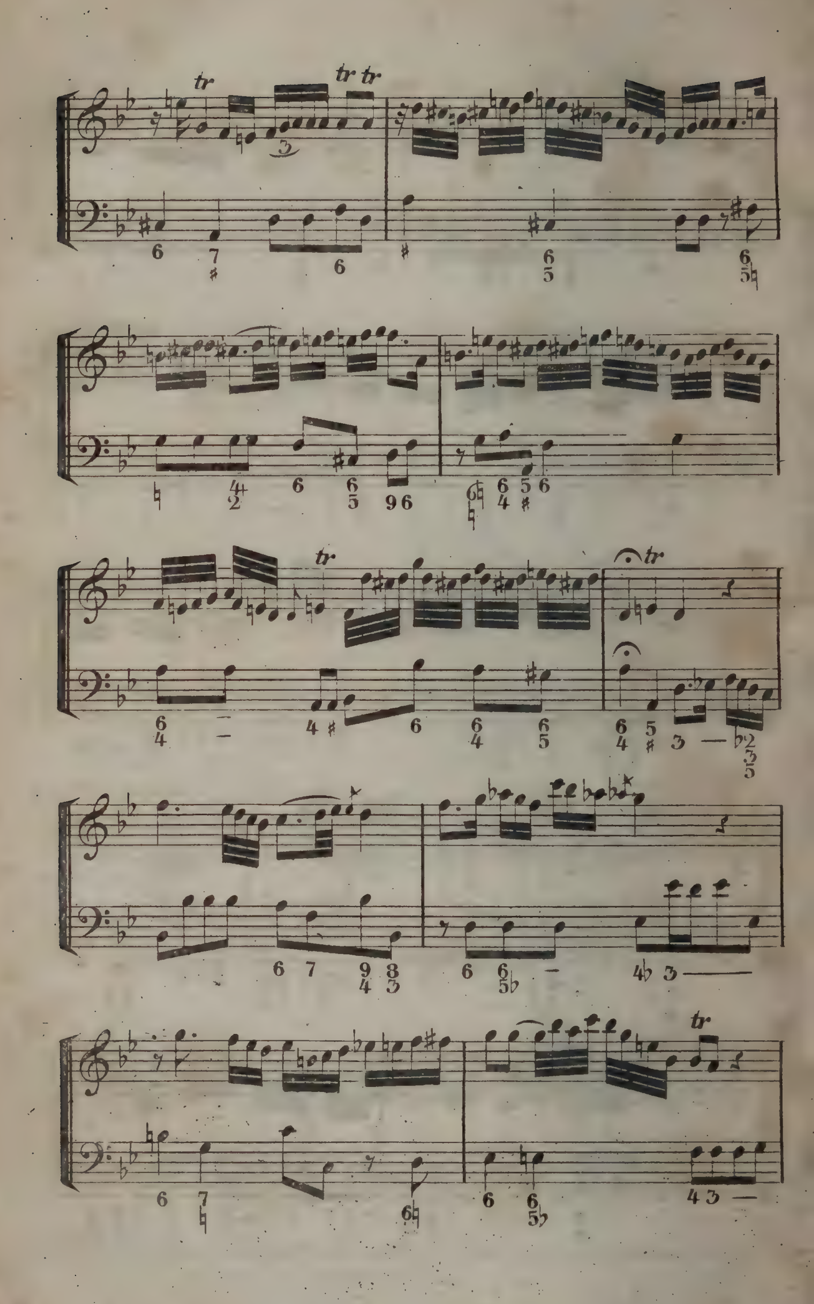

Giga.
Corelli.
Allegro.

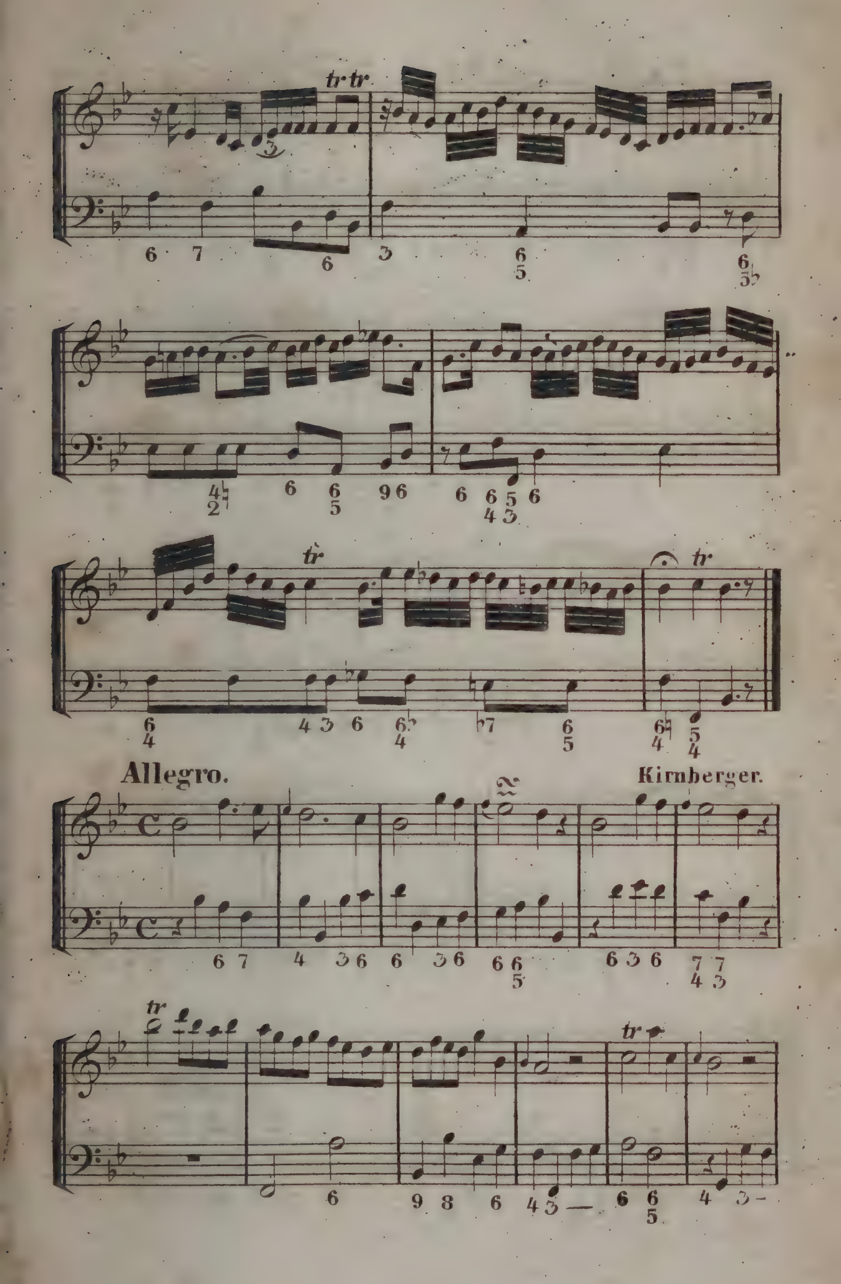


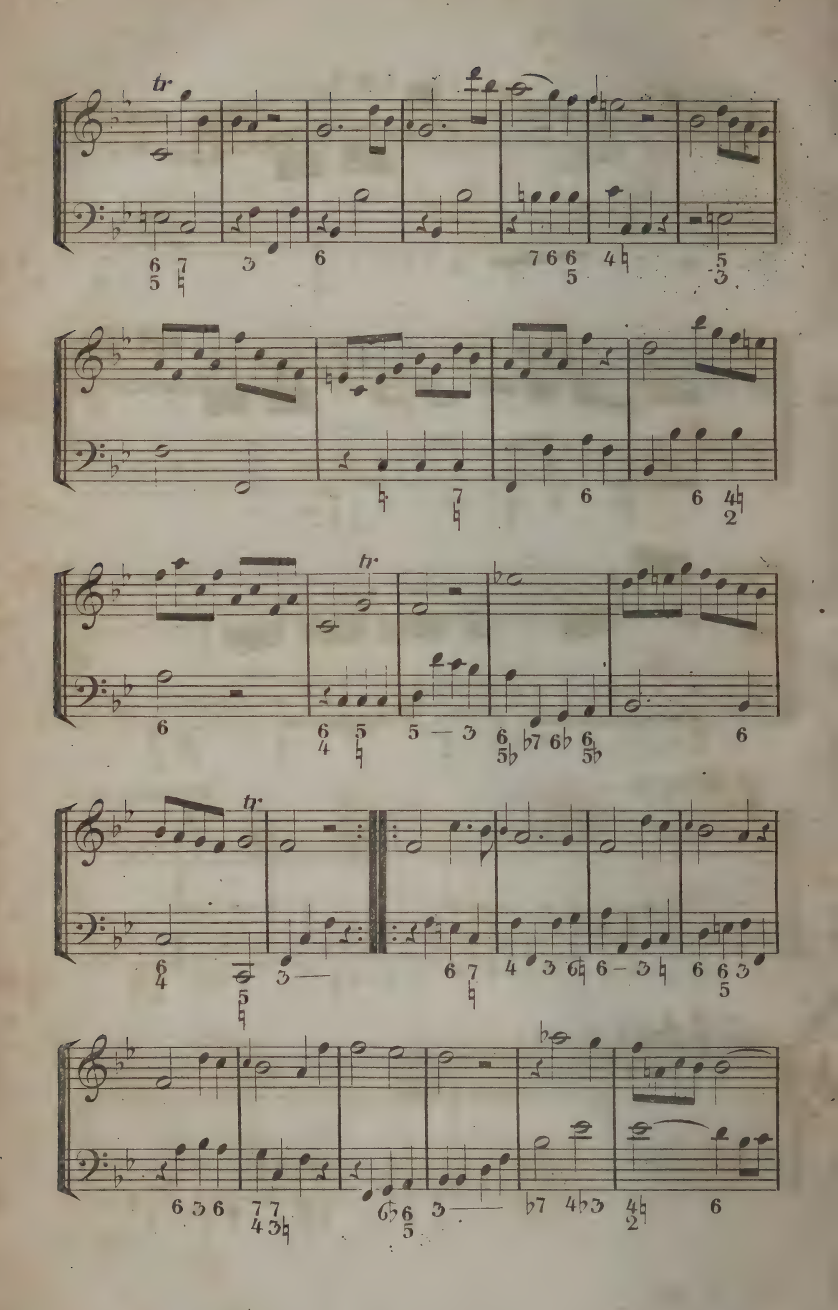


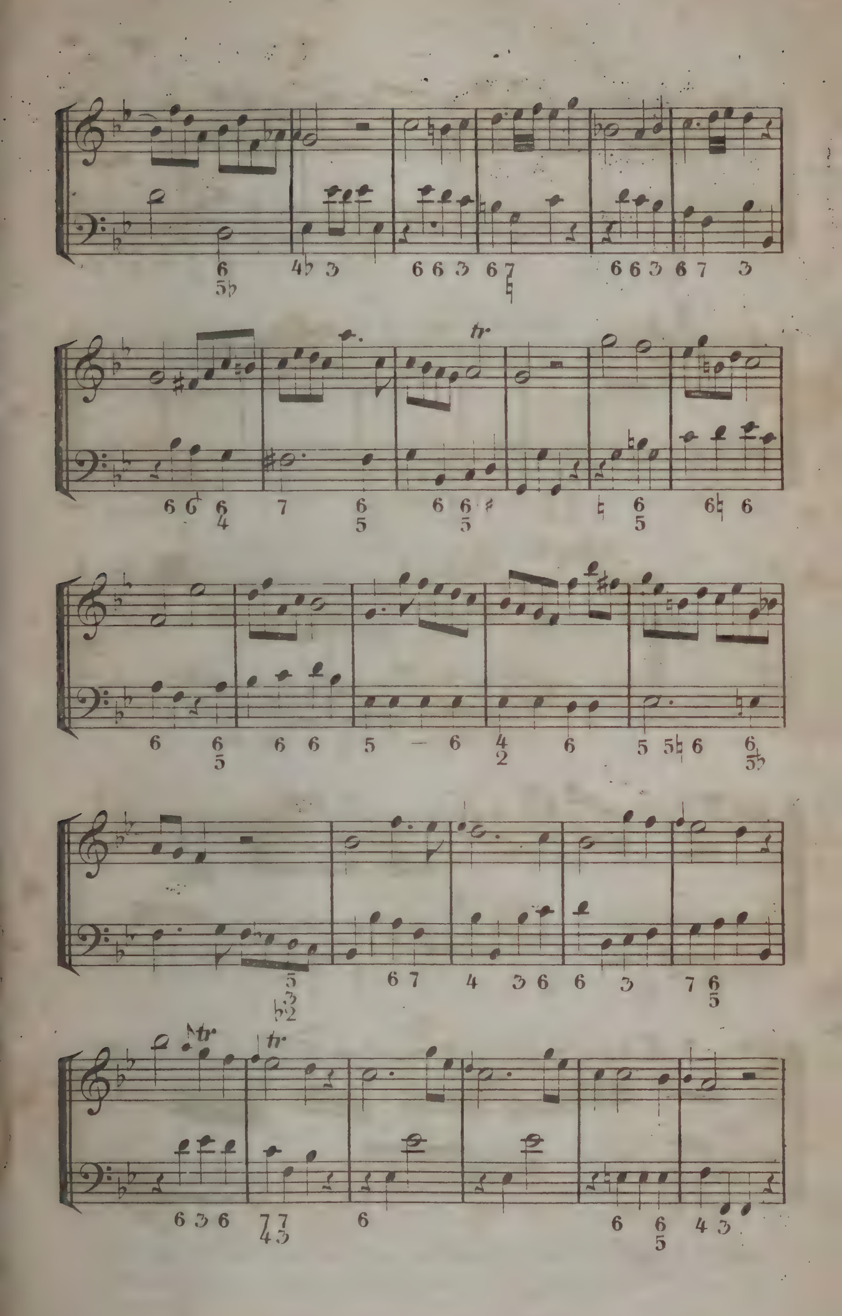
*) Vermischte Musikalien, enthaltend Clavierübungen im Akkompagniren Berlin, 1769.

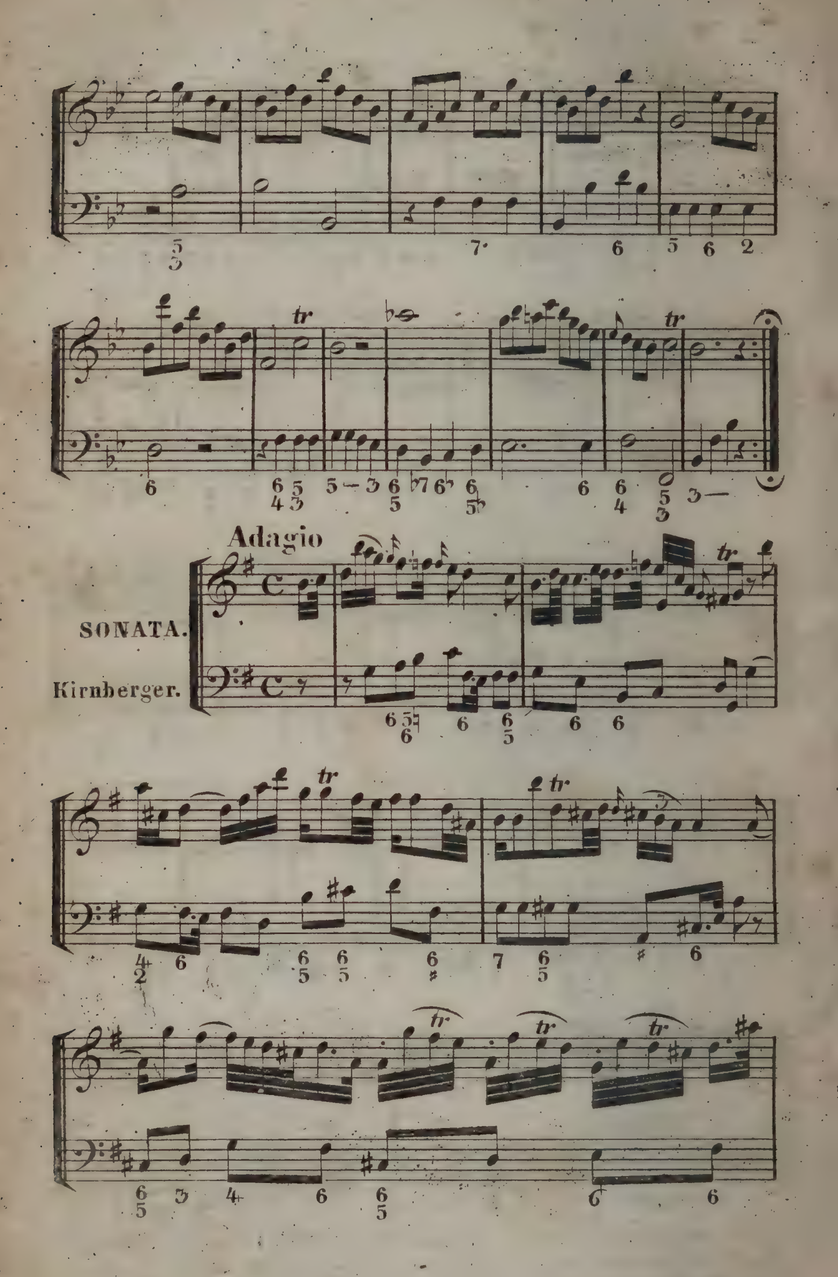

tr
tr tr
6
6 5
4 ♮
6
7 ♮
tr
6 6 4 5 ♮ 6
6 4
tr
7
6 5
6 6 5
6 4 5 ♮
tr

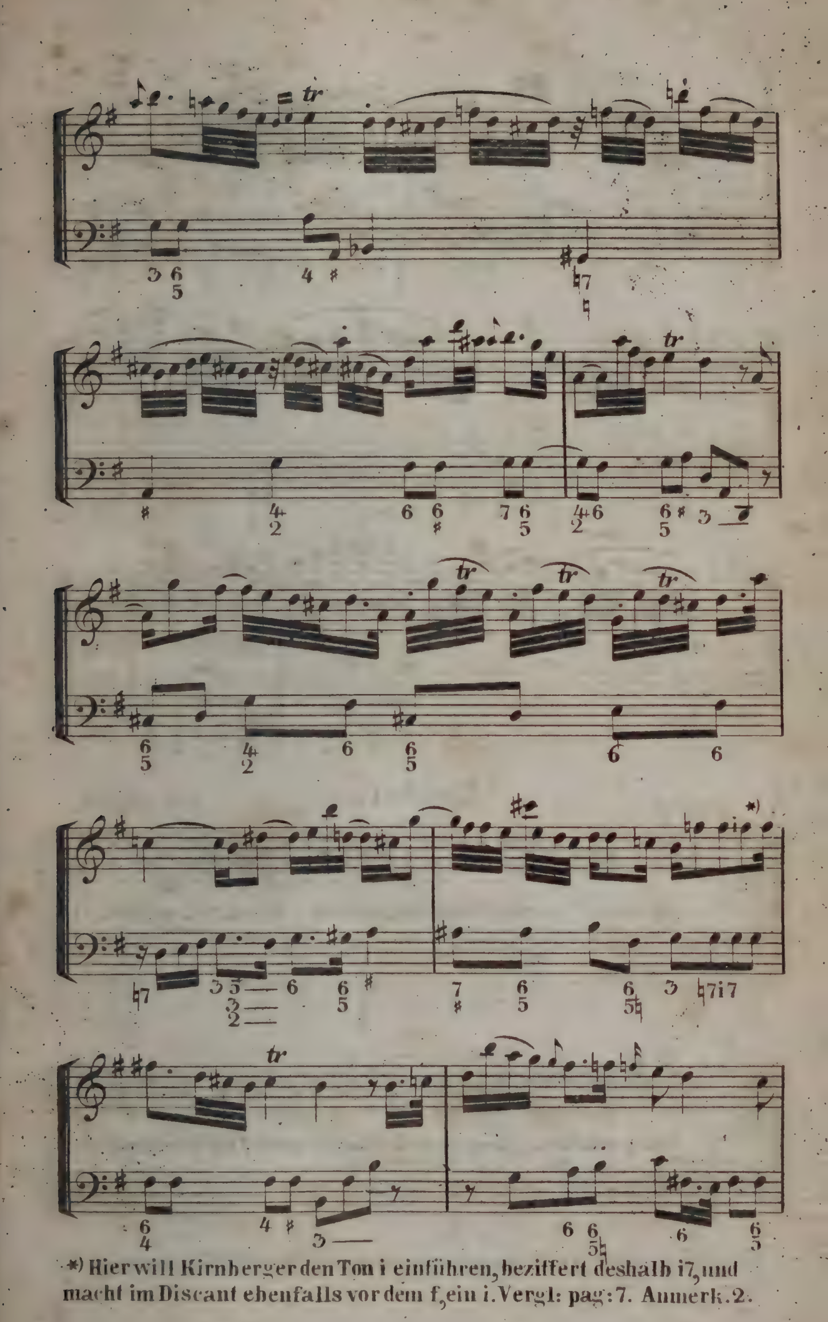

tr
tr tr
tr
tr
tr
tr


Allegro.
Kirnberger.

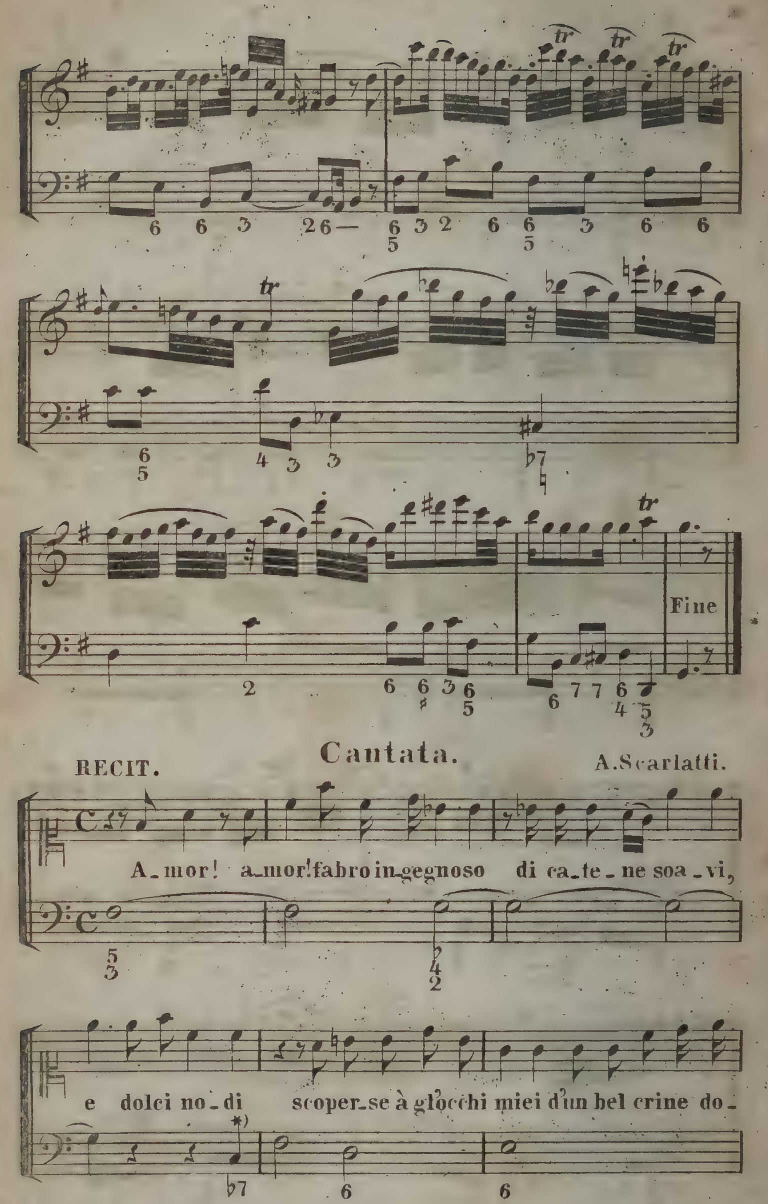





Adagio
SONATA.
Kirnberger.
tr

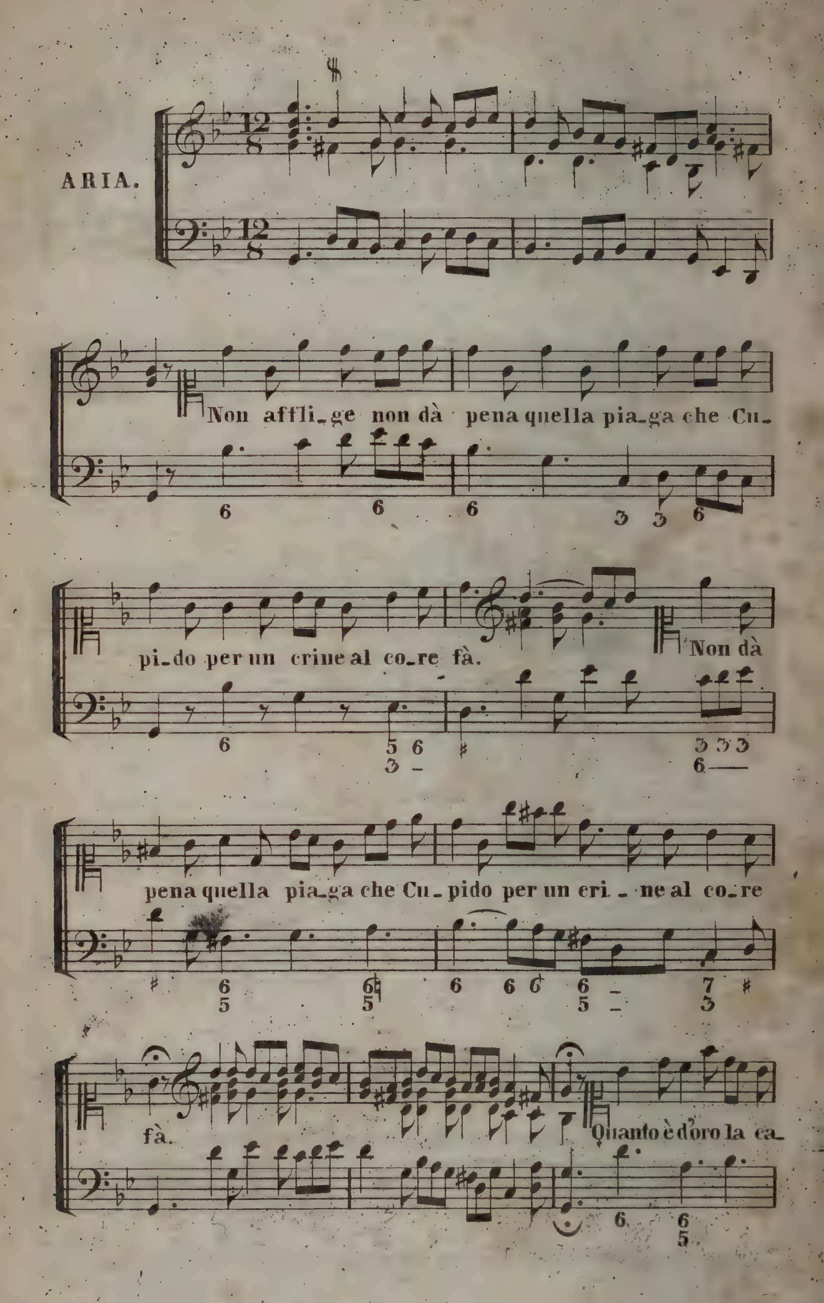


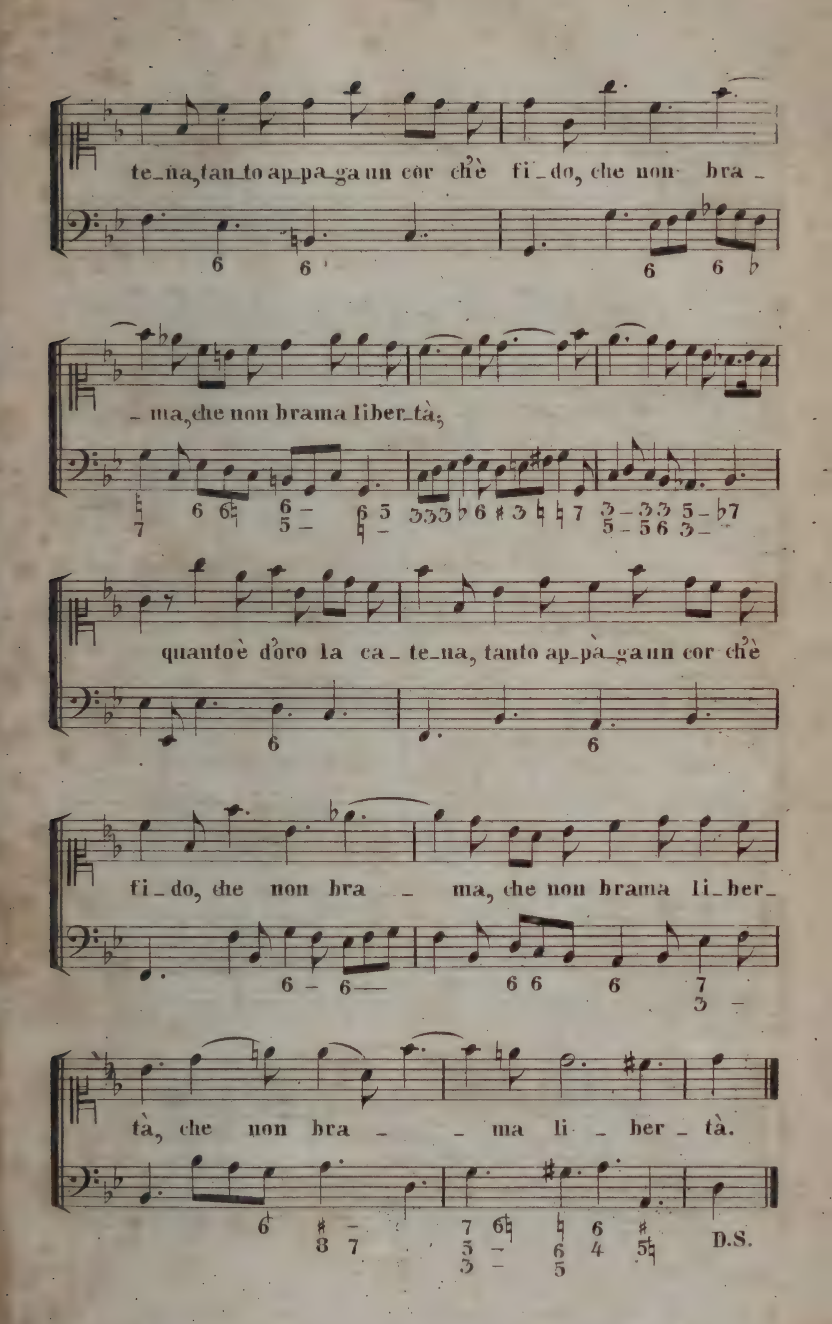
*) Hier will Kirnberger den Ton i einführen, beziffert deshalb i7, und macht im Discant ebenfalls vor dem f, ein i. Vergl: pag: 7. Anmerk. 2.

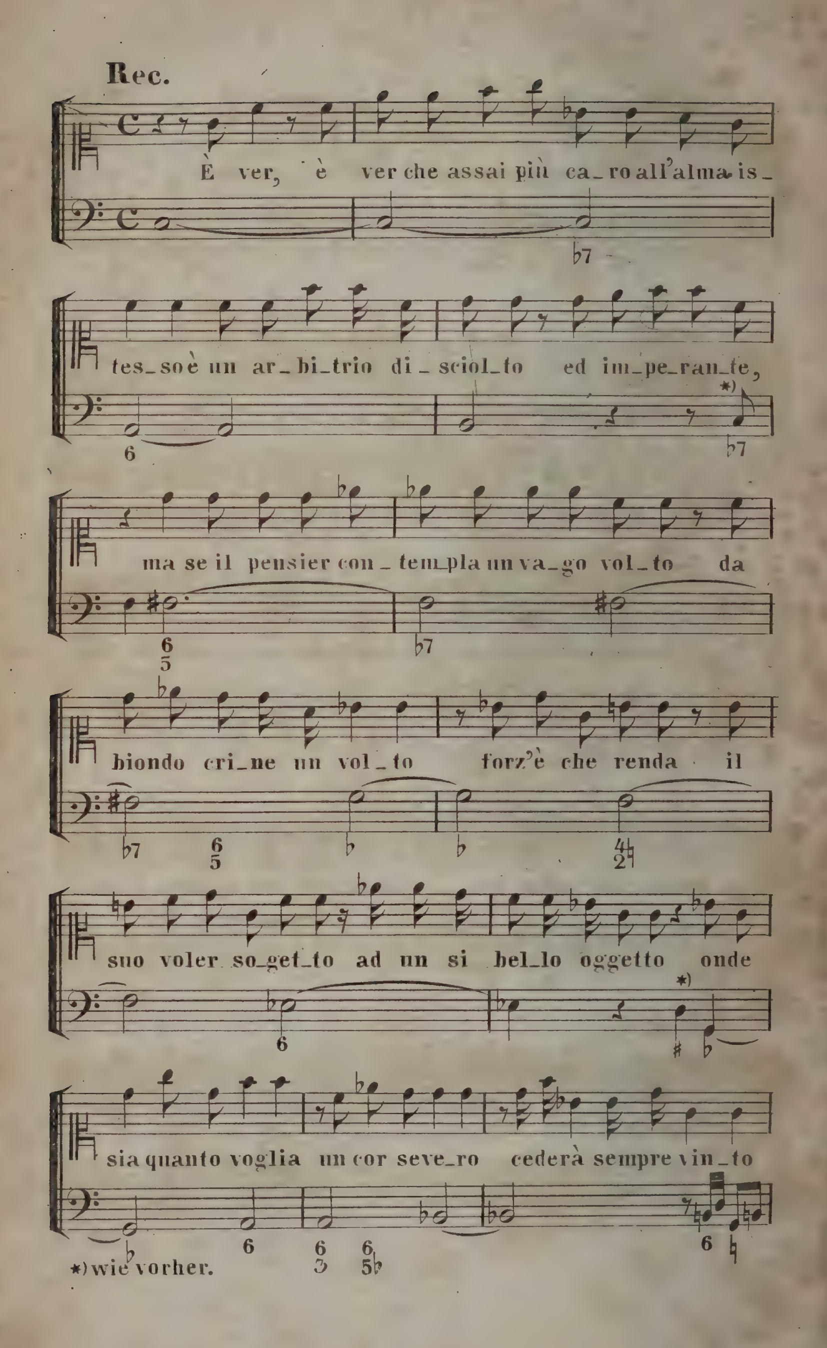


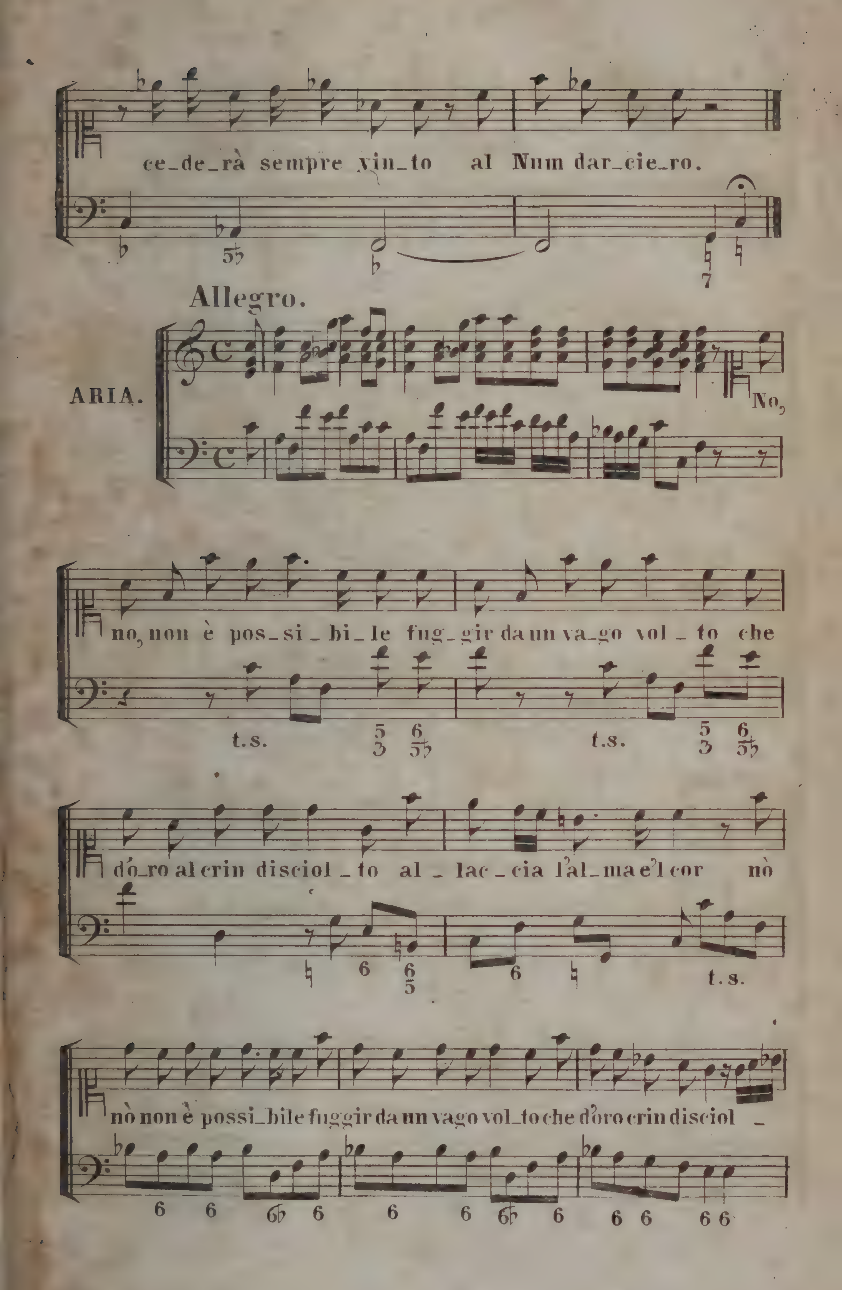
*) Die Begleitung tritt erst ein, nachdem die Singstime geendigt hat.

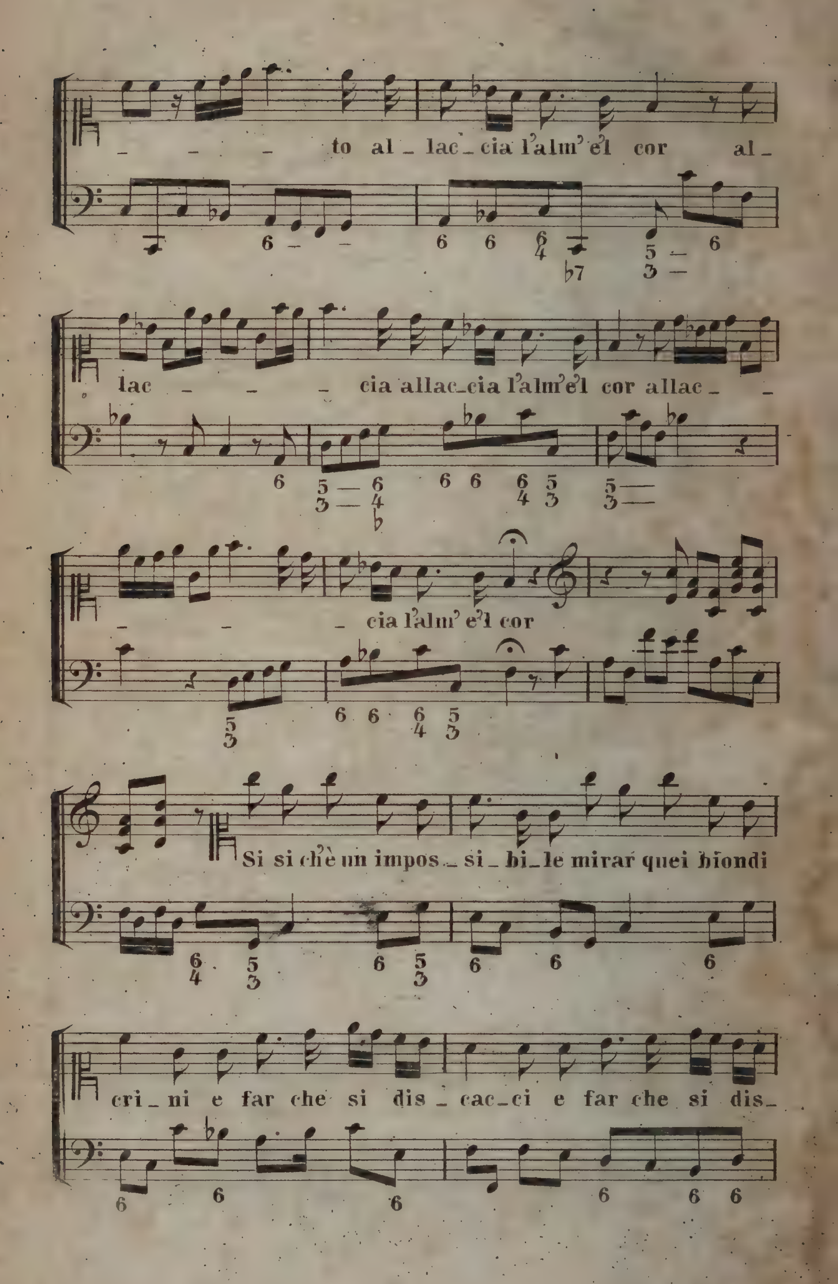

ra_to il gran te_so_ro egli con si bell'
o_ro fa_bri_cò le ca_te_ne e i no - - -
- - - - - di, e i no_di all' al_ma,
quin_di re_se il mio cor vin_to e pia_
ga_to on_de son prigio_nier ma fortunato..
*) wie vorher.

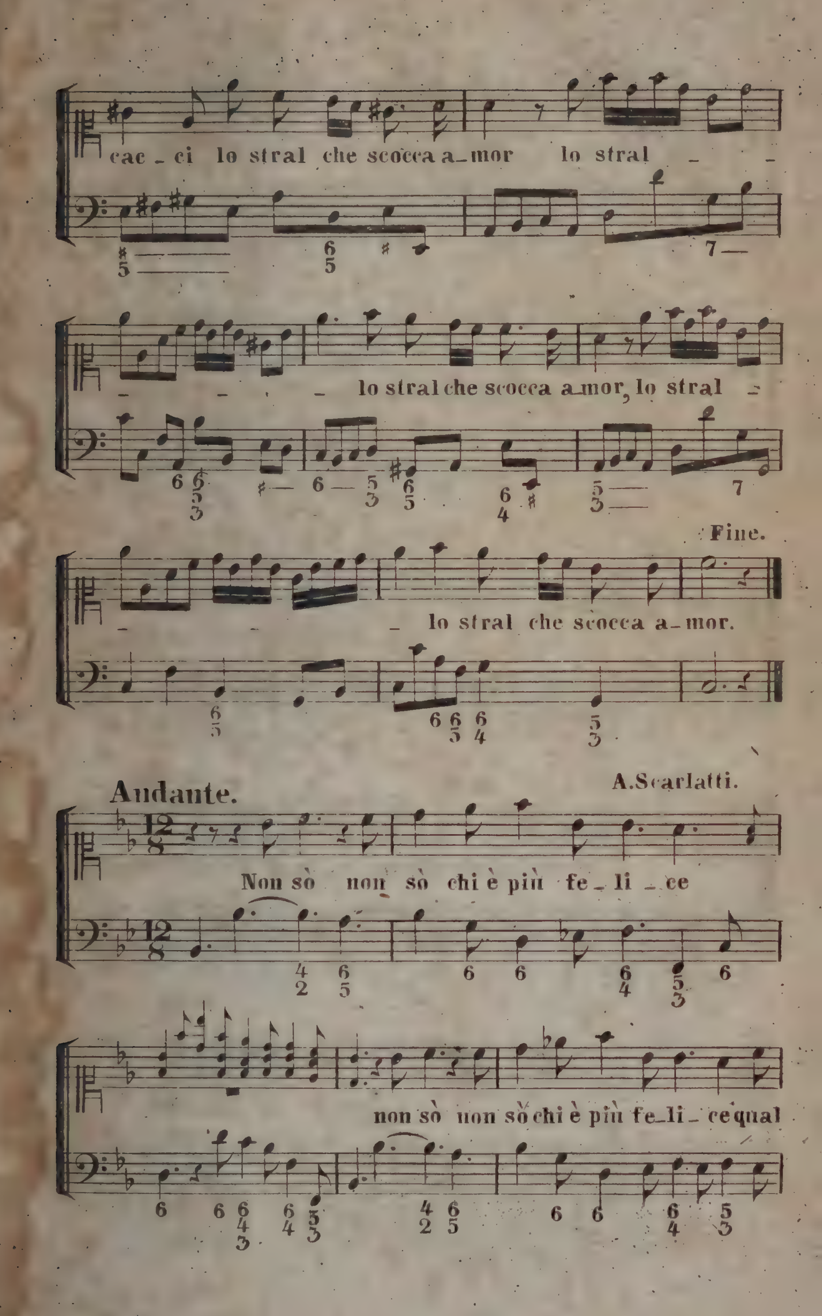

ARIA.
Non affli_ge non dà pena quella pia_ga che Cu_
pi_do per un crine al co_re fà.
Non dà
pena quella pia_ga che Cu_pido per un cri_ne al co_re
fà.
Quanto è d'oro la ca_

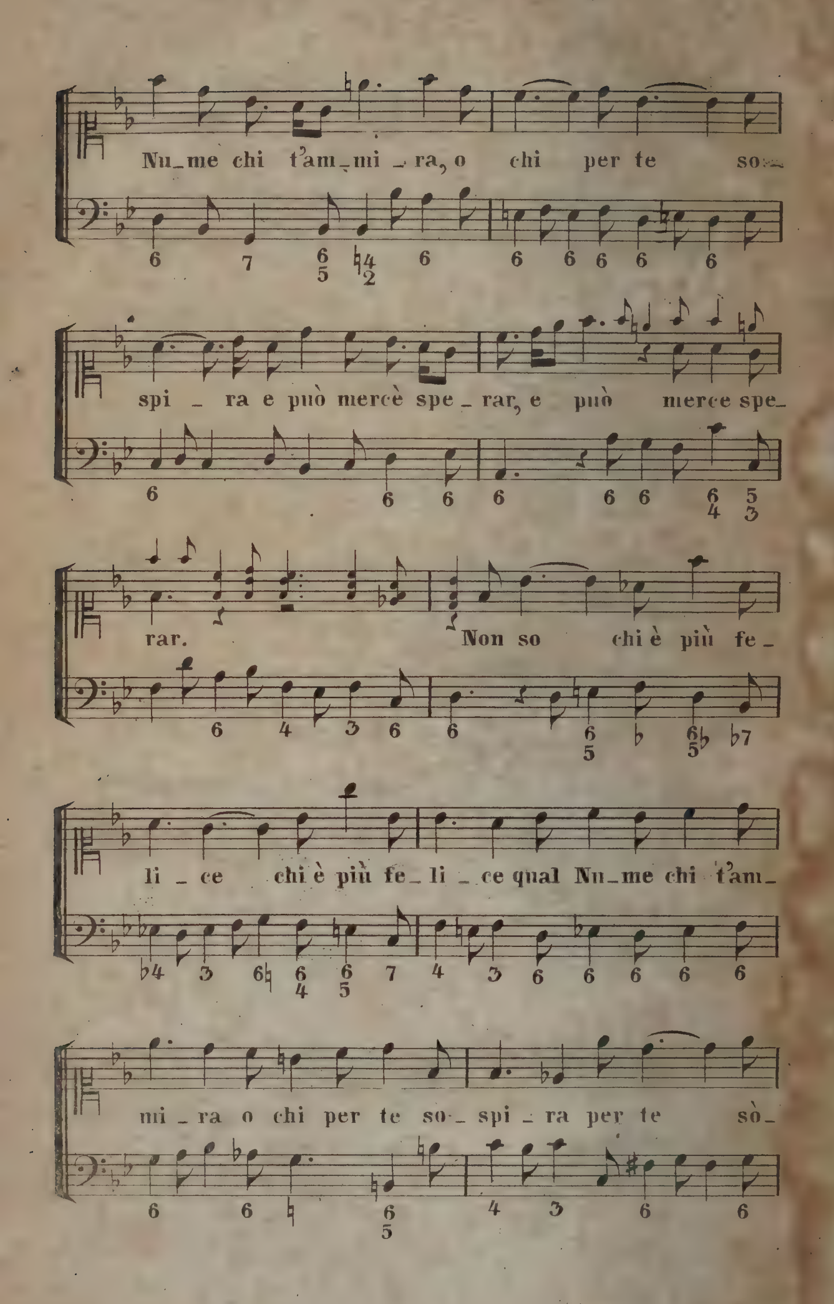

te_na, tan_to ap_pa_ga un cor chè fi_do, che non bra_
_ma, che non brama liber_tà;
quanto è d'oro la ca_te_na, tanto ap_pa_ga un cor chè
fi_do, che non bra _ ma, che non brama li_ber_
tà, che non bra _ _ ma li _ ber _ tà.
D.S.

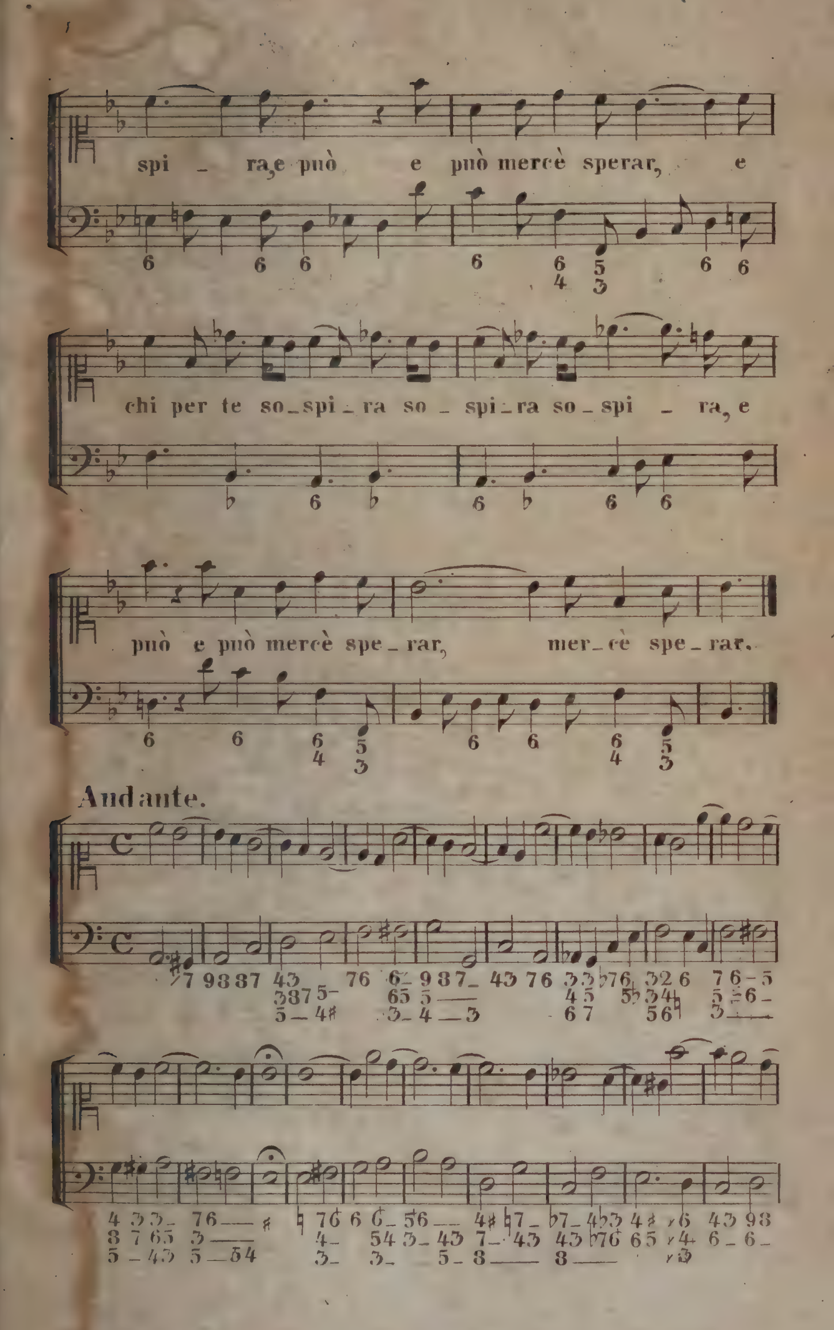

Rec.
È ver, è ver che assai più ca_ro all'alma is_
tes_so è un ar_bi_trio di_sciol_to ed im_pe_ran_te,
ma se il pensier con_tem_pla un va_go vol_to da
biondo cri_ne un vol_to forz'è che renda il
suo voler so_get_to ad un si bel_lo oggetto onde
sia quanto voglia un cor seve_ro cederà sempre vin_to
*) wie vorher.

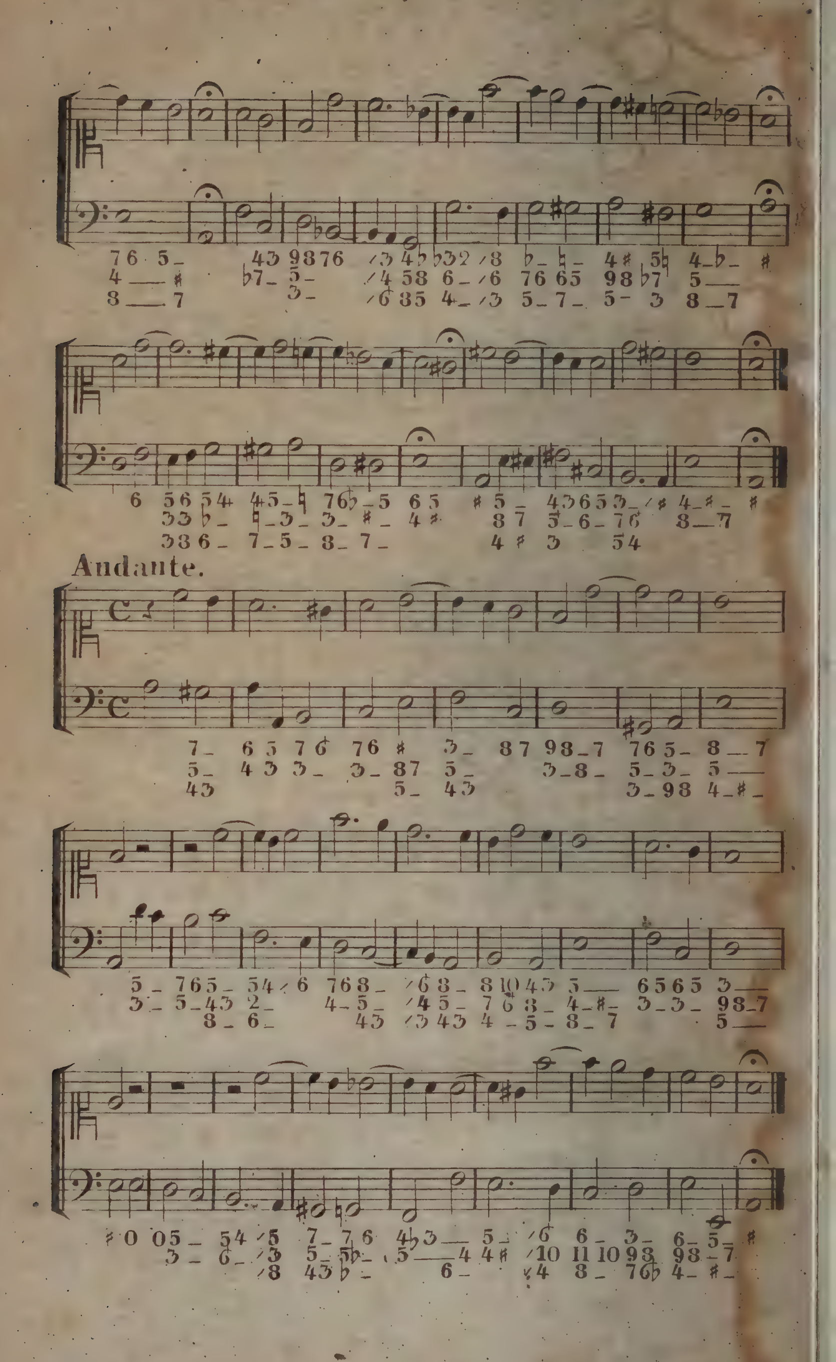

ce_de_rà sempre vin_to al Num dar_cie_ro.
Allegro.
ARIA.
No,
no, non è pos_si_bi_le fug_gir da un va_go vol_to che
t.s.
t.s.
d'o_ro al crin disciol_to al_lac_cia l'al_ma e'l cor nò
t.s.
nò non è possi_bile fuggir da un vago vol_to che d'oro crin disciol _


to al _ lac _ cia l'alm' e'l cor al _
lac _ _ _ cia allac _ cia l'alm'e'l cor allac _ _
_ _ _ cia l'alm' e'l cor
Si si ch'è un impos _ si _ bi _ le mirar quei biondi
cri _ ni e far che si dis _ cac _ ci e far che si dis _


cac - ci lo stral che scocca a-mor lo stral - -
- - - lo stral che scocca a-mor, lo stral -
Fine.
- - - lo stral che scocca a-mor.
Andante.
A.Scarlatti.
Non sò non sò chi è più fe - li - ce
non sò non sò chi è più fe-li - ce qual


Nu_me chi t'am_mi _ ra, o chi per te so_
spi _ ra e può mercè spe _ rar, e può mercè spe_
rar. Non so chi è più fe _
li _ ce chi è più fe_li _ ce qual Nu_me chi t'am_
mi _ ra o chi per te so-_ spi _ ra per te sò_


spi _ ra, e può e può mercè sperar, e
chi per te so_spi_ra so _ spi_ra so_spi _ ra, e
può e può mercè spe_rar, mer_cè spe_rar.
Andante.


Andante.





